



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANA PAULA ROCHA VITAL ARAÚJO

A AMBIVALÊNCIA DO CÔMICO NO TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

São Cristóvão

2015

ANA PAULA ROCHA VITAL ARAÚJO

A AMBIVALÊNCIA DO CÔMICO NO TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura do Departamento de Letras, da
Universidade Federal de Sergipe, para obtenção do título de
Mestre em Letras.

Itabaiana/SE, 27 de Agosto de 2015.

Profa. Dra. Jacqueline Ramos
Universidade Federal de Sergipe

1º Avaliador

2º Avaliador

São Cristóvão

2015

AGRADECIMENTOS

À professora Jacqueline Ramos direciono toda a minha gratidão por ver em mim uma capacidade que nem eu mesma enxergava e fazer-me enveredar pelo caminho da análise crítica. Nossas conversas e reuniões acadêmicas foram de suma importância para a conjectura deste trabalho.

Também à professora Luciene Lages que contribuiu muito no processo analítico das peças de Machado, mostrando-me a possibilidade de uma crítica mais abrangente a partir de seus conhecimentos sobre a cultura clássica.

Ao amigo de sempre Alberon Machado, que doou parte de sua biblioteca para mim – não sei se por afeto, ou para livrar-se das traças. De qualquer forma, em minhas prateleiras encontram-se excelentes teorias literárias sobre o cômico; e traças mais inteligentes!

À Túlio, pela paciência, dedicação e carinho, sempre procurando amenizar minha ansiedade e ajudando-me a enxergar a vida de forma mais leve.

Por fim, agradeço aos sebastas da “Estante Virtual” que, ao meu pedido, enviaram-me exemplares, sobre teoria literária, em tempo ágil. Pude então ler os textos de forma menos aflitiva.

A essas pessoas reais e virtuais meus sinceros agradecimentos!

*O humor nos faz ver
O irracional por trás do racional,
O absurdo por trás da solene rigidez.*
Chaplin

RESUMO

Crítico teatral aos vinte anos de idade, Machado de Assis registrou as transformações pelas quais o teatro brasileiro vinha passando em meados do século XIX. Com o florescimento do teatro realista francês, o modelo teatral romântico, carregado nos exageros cênicos, tanto no que diz respeito à ornamentação do palco quanto aos movimentos físicos dos atores, passa a ser criticado e combatido. O que se desejava era a renovação cênica e de repertório a partir de um maior comedimento dos artistas e da substituição de enredos cujos núcleos temáticos eram a nação por temáticas calcadas nos problemas familiares. Documentando esse momento de transição do teatro brasileiro e estimulado pelas novas comédias realistas, Machado de Assis produz as suas primeiras peças teatrais cômicas. Partindo-se da perspectiva de que o riso representa uma função indispensável ao pensamento, na medida em que nos faz ver o mundo com outros olhos, tornou-nos pertinente a análise das funções e dos procedimentos cômicos nas peças de Machado de Assis. Com esse propósito, selecionamos duas peças: *Hoje avental, amanhã luva* (1860) e *O caminho da porta* (1862), obras cujos núcleos temáticos giram em torno da figura feminina. Como subsídios para embasar nossas análises, apoiamo-nos nas teorias sobre o cômico de Bergson (2007), Freud (1977) e Jolles (1976), a partir das quais percebemos que a comicidade empreendida por Machado de Assis tanto pode assumir um ato de significação social que cumpre a tarefa de corrigir comportamentos desviados, aproximando-se, dessa forma, da teoria de Bergson como também assume a perspectiva freudiana de que o cômico suscita prazer na medida em que proporciona o extravasamento de conteúdos reprimidos, desvelando, por tanto, o que é ocultado.

PALAVRAS CHAVES: cômico, Machado de Assis, teatro.

ABSTRACT

Theatrical critic to the twenty years old, Machado de Assis recorded the transformations that Brazilian theater was passing in the mid-nineteenth century. With the flourishing of the French realist theater, the romantic theatrical model, laden in the scenic exaggerations, as in the which respect the stage of ornamentation as the physical movements of the actors, it becomes criticized and fought. What is desired was a scenic and repertoire renovation from a greater restraint of artists and plots replacement whose central themes were the nation for thematic based on family problems. Documenting this moment of transition from Brazilian theater and stimulated by new realistic comedies, Machado de Assis makes his first comic plays. Starting from the perspective that laughter is an indispensable function to thought, in that makes us see the word with another eyes, it has the relevant analysis of the functions and comic procedures in Machado de Assis plays. With this purpose, we selected two pieces: *Hoje Avental, amanhã luva* (1860) and *O caminho da porta* (1862), works whose central themes revolve around the female figure. As subsidies to support our analyzes, we base on the theories about the comic from Bergson (2007), Freud (1977) and Jolles (1976), from which we realize that the comic undertaken by Machado de Assis as can assume an act of social significance that fulfills the task of correcting deviated behavior, approaching thus the Bergson's theory as also takes the Freudian perspective that the comic raises pleasure in that it provides the leakage of repressed contents, revealing, therefore, what is hidden.

KEYWORDS: comic, Machado de Assis, theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. RIR É O MELHOR REMÉDIO?	14
2. O TEATRO NO BRASIL	27
2.1 O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS	41
3. COMICIDADE EM <i>HOJE AVENTAL, AMANHÃ LUVA</i>	54
4. COMICIDADE EM <i>O CAMINHO DA PORTA</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84
ANEXO I: <i>Hoje avental, amanhã luva</i>	89
ANEXO II: <i>O caminho da porta</i>	116

INTRODUÇÃO

Estudar o teatro de Machado de Assis é deparar-se com uma bibliografia enorme que vê em suas peças cômicas frieza e artificialidade. Nós, no entanto, assim como alguns estudiosos do teatro de Machado, vimos opção dramática. Machado de Assis elege a ironia e a paródia como princípios de composição. Muito embora falar em ironia e paródia em sua obra pareça lugar comum, poucos se ocuparam dos procedimentos cômicos utilizados por ele em suas peças.

Até aonde se sabe, Machado escreveu onze peças teatrais, obras cômicas que, de acordo com João Roberto Faria (2003), primam pelo refinamento dos diálogos e ditos espirituosos, características que parecem configurar elementos estruturantes do teatro machadiano e um caminho lúcido seguido por Machado para atingir seus objetivos. Interessante é que, muitas análises direcionadas à utilização dos ditos espirituosos, da ironia no romance e contos de Machado, também podem ser aplicadas a seu teatro. Assim, é possível afirmarmos que, em sua obra teatral, Machado de Assis já introduzia aqueles elementos caracterizadores de sua prosa que aciona, ainda no início de sua carreira literária, a inteligência de seu público.

Nesse sentido, enfocamos neste trabalho a análise da função e dos procedimentos cômicos em duas peças de Machado de Assis: *Hoje avental, amanhã luva* (1860) e *O caminho da porta* (1862). Analisar a comicidade em suas peças parece-nos um caminho bastante profícuo na tentativa de reverter certas perspectivas instauradas na literatura brasileira sobre a obra teatral machadiana, que a relegou a um lugar de menor destaque. Nas palavras de Loyola,

Envolver-se com o teatro de Machado de Assis implica em duplo risco. Significa, por um lado, enfrentar a palavra crítica da tradição que o cristalizou como pouco afeito à cena, isto é, *não teatral*. Por outro lado, determina combater o costume, mais antigo ainda, de deixar as coisas como estão; pois, afinal, os argumentos de autoridade são como as sólidas portas de madeira de lei, trancadas *a sete chaves*. Mas, não se lê Machado de Assis impunemente. Toda essa malha que compõe o frágil tecido da nossa leitura histórica torna-se visível e permanece, desafiadoramente, no conjunto da obra (1997, p. 13).

Apesar de Machado representar uma das maiores figuras das letras brasileiras, essa posição de Loyola em relação à obra teatral desse autor ainda é bastante restrita na nossa

crítica literária. Mas, nossa percepção em relação às peças de Machado pode ser ampliada se levarmos em conta o fato de que muitos artifícios narrativos utilizados por ele em sua prosa ficcional já fazem parte de seu teatro. Em nossas análises, verificamos que certos elementos como a paródia, a ironia, a intertextualidade, a relativização textual e o diálogo – vistos como técnicas colocadas em prática a partir da segunda fase da obra ficcional de Machado, como sugere Sá Rego (1989) em seu estudo sobre a influência da sátira menipeia na prosa narrativa de Machado de Assis, ou Sônia Brayner que vê ainda nas crônicas desse escritor um campo que serviu de “laboratório ficcional” para a construção de um “novo enunciado romanesco” (1982, p. 426) – já estão presentes na obra teatral de Machado de Assis. Retomaremos essas colocações na análise das peças.

Vale ressaltar que a seleção das peças que compõem o *corpus* deste trabalho orientou-se por uma aproximação temática, o enredo de ambas giram em torno do caráter feminino, tema caro às comédias de costumes com as quais Machado parece dialogar. Com esse recorte, também pretendemos contribuir com os estudos analíticos das obras cômicas em âmbito acadêmico.

Apesar da extensa presença do riso em nossa história cultural, é interessante atentar para o fato de que a análise de obras cômicas no meio acadêmico guarda um lugar de menor destaque em relação aos textos considerados sérios, o que pode ser explicado, de acordo com Bender (1996), pela “ausência de uma poética fundadora”. De fato, em sua teoria do riso Platão condena moralmente o risível e aquele que ri, sendo o riso um mecanismo imerso em um “duplo” erro na medida em que aquele que se torna motivo de escárnio para outro indivíduo não obedece à inscrição do oráculo de Delfos, “desconhecendo-se a si mesmo” e distanciando-se da verdade suprema do plano das ideias, e aquele que ri coloca sua alma em um estado doentio, uma vez que Platão entende o riso atrelado à inveja.

Outro pensamento que dá ao riso um *status* menor é o da teologia medieval. Nos textos teológicos desse período, o riso era algo condenado por não haver na bíblia nenhuma ligação do riso com o divino – Jesus nunca riu. Na Idade Média, o cômico sofre um processo de discriminação. Pela influência do pensamento cristão, o cômico passa a ser considerado um gênero “menor”, contraposto ao “sério” e associado ao demoníaco (MINOIS, 2003). Vale ressaltar que, intrinsecamente associado ao riso, o cômico era considerado, na antiguidade clássica grega, um provável elo entre o homem e os deuses. Os mitos gregos nos revelam deuses que riem. O riso, assim, é atributo divino e o homem, lembra-nos Aristóteles, é o único animal que ri. Desse modo, podemos considerar que o pensamento platônico e cristão sobre o

riso contribuiu para a desvalorização da comédia, gênero comumente contraposto, de forma negativa, à tragédia.

Mas, se para as teorias clássicas a tragédia está diretamente associada à verdade das coisas, na abordagem moderna o riso pode “ir para além do sério e atingir uma realidade ‘mais real’” (ALBERTI, 1999, p. 197). No século XX, revigora-se o *status* do cômico. Tal gênero, agora associado ao humano, passa a adquirir importância filosófica e linguística. É partindo dessa nova perspectiva de valorização do cômico, que o considera em sua capacidade de ampliação do sistema linguístico, possibilitando, assim, acesso ao que é excluído pelo pensamento dito “sério”, que nosso trabalho se insere.

Partindo-se do ponto de vista de que um texto cômico pode nos revelar uma sociedade sem “máscaras”, chamou-nos atenção as produções cômicas brasileiras pouco exploradas em âmbito acadêmico, apesar da grande produção de textos cômicos no Romantismo brasileiro, por exemplo, por autores como: Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Araújo Porto Alegre (1806-1879), Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852), José Bonifácio (1827-1886), Bernardo Guimarães (1825-1884), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), José de Alencar (1829-1877), Visconde de Taunay (1843-1899), Martins Pena (1815-1848) e Machado de Assis (1839-1908). Vale destacar que grande parte das obras cômicas desses escritores eram peças de teatro. Isso nos direcionou a investigação mais aguçada sobre a motivação de determinados autores em produzirem peças teatrais cômicas, suscitando-nos, também, o questionamento sobre as funções e os procedimentos da comicidade utilizados por esses escritores.

Em meados do século XIX, percebe-se a hegemonia da comédia nos palcos brasileiros, gênero teatral consagrado por Martins Pena. Só sua produção cômica conta com vinte e duas peças cujo enredo gira em torno dos hábitos e costumes do povo brasileiro. Pena instaura a comédia de costumes em nosso horizonte cultural tornando-se um dos principais representantes do teatro brasileiro no período do Romantismo. Martins Pena leva aos palcos enredos com conteúdos nacionais, algo inovador já que o teatro que se vinha produzindo no Brasil constituía-se de meras traduções ou adaptações de composições estrangeiras.

Arelado ao movimento literário da época – o Romantismo –, as comédias de Martins Pena inserem-se no desejo de renovação dos temas reproduzidos nos palcos brasileiros na medida em que tratou das contradições de sua época, dos vícios e das qualidades dos homens de seu tempo, revelando “um pendor quase jornalístico pelos fatos do dia, assinalando em chave cômica o que ia sucedendo de novo na atividade brasileira cotidiana” (PRADO, 1999, p. 57). Machado de Assis, apesar de lançar mão de mecanismos cômicos diferentes dos

utilizados por Martins Pena, reconheceu a importância desse comediógrafo em nossas letras, vislumbrando-o como “[...] um talento sincero e original a quem só faltou viver mais, para aperfeiçoar-se e empreender obras de maior vulto” (ASSIS, 2001, p. 569).

Apesar de pouco se discutir a produção das peças teatrais de Machado de Assis, este escritor também se empenhou na valorização da dramaturgia brasileira. Consagrado principalmente por seus contos e romances, produções que, diga-se de passagem, revelam um olhar atento e aguçado sobre a sociedade de uma época, Machado, até alçar o posto de grande contista e romancista, enveredou-se por outros caminhos literários. Em sua juventude, envolveu-se demasiadamente com o universo teatral, atuando como crítico em jornais como *A Marmota Fluminense* (1856) e *O Espelho* (1859) e como censor do Conservatório Dramático (1862).

É imerso nesse mundo da estética teatral que Machado escreve suas primeiras peças, obras ainda pouco exploradas pela crítica literária, o que provavelmente se explica pelo peso da crítica lançada por Quintino Bocaiúva, e reiterada por tantos outros críticos, às primeiras produções literárias de Machado. Para Bocaiúva, por exemplo, as comédias teatrais de Machado deveriam ser aceitas “[...] como um ensaio, como uma experiência, e, se podes admitir a frase, como uma ginástica de estética” (2001, p. 554). Esse pensamento atestaria a falta de qualidade cênica nas peças teatrais de Machado de Assis.

Independentemente dessa crítica fundante, perpetuada por outros literatos, alguns estudiosos da obra de Machado de Assis apontam para os equívocos da crítica e atenuam a necessidade de uma observação mais criteriosa sobre o teatro machadiano. Estudiosos como, João Roberto Faria (2001), Décio de Almeida Prado (1999), Cecília Loyola (1997), Helena Tornquist (2002), Joel Pontes (1960), Ruggero Jacobbi (1962) e, mais recentemente, Gabriela Maria Lisboa Pinheiro (2008) vêm contribuindo para a valorização da dramaturgia desenvolvida por Machado, ressaltando o fato de que tais produções, imersas em determinado contexto histórico, nos dão suporte não só para entendimento maior de um período, como também nos possibilita apreender as influências, posicionamentos e inquietações do gênio literário que foi Machado de Assis. Outro estudo de suma importância que contribui para um maior entendimento da comicidade no teatro de Machado de Assis é o desenvolvido por Sá Rego (1989). Apesar de esse escritor voltar-se para a análise da influência da sátira menipeia na prosa ficcional de Machado de Assis, percebemos que esse elemento, com maior ou menor recorrência, pode ser identificado nas peças *Hoje avental, amanhã luva* e *O caminho da porta*.

Apesar do pouco espaço dado, em âmbito acadêmico, à comédia teatral, uma vez que a maior parte dos estudos críticos sobre a obra de Machado de Assis vislumbra a análise da

prosa ficcional, alguns estudiosos como Vilma Arêas (1990), Décio de Almeida Prado (1999) e João Roberto Faria (2001) se dedicaram e se dedicam à investigação das características do teatro brasileiro, procurando destacar as peculiaridades do trabalho dos escritores e os modos de desvelarem a realidade social pelo viés cômico, por exemplo. Aliando-se a essa abordagem, o estudo da comicidade nas peças *Hoje avental, amanhã luva* (1860) e *O caminho da porta* (1862) se ocupará da análise das funções e dos modos do cômico produzidos na literatura nacional para discutir a visão sobre a cultura brasileira e certos aspectos sociais desvelados nessas obras.

Para tanto, recorreremos a uma revisão das principais teorias acerca do cômico utilizando, principalmente, como subsídios teóricos, os estudos de Bergson (2007), Freud (1977) e Jolles (1976), que representam diferentes enfoques sobre o tema, dando-nos uma visão mais ampla sobre as funções do cômico e os procedimentos de obtenção da comicidade. De forma sucinta, Bergson destaca a perspectiva segundo a qual o riso corresponde a um ato de significação social que cumpre o papel conservador de corrigir falhas de caráter dos indivíduos, de corrigir comportamentos desviados por meio da sua ridicularização.

Em Freud, destaca-se o riso como um ato de prazer, e a função do cômico, nesse caso, consistiria em suspender certas inibições, em fazer aflorar certos impulsos internos que a consciência crítica do indivíduo não permitiria em outra situação qualquer. Retomando essas duas perspectivas, Jolles atentará para o fato de que o cômico, apresentando dupla função – uma que seria a de corrigir os desvios sociais, outra que seria aliviar as tensões que afligem o espírito –, atua como uma espécie de exercício mental que, nos permitindo escapar ocasionalmente da coerção seja da ética, da lógica ou das palavras, possibilita a ampliação do uso da linguagem. Essas diferentes e complementares visões teóricas serão apresentadas de forma mais ampla no primeiro capítulo deste trabalho.

Em nosso segundo capítulo, procuramos refletir sobre a formação do teatro nacional, de suas primeiras manifestações até o estabelecimento do teatro realista, estética a partir da qual Machado de Assis produz suas primeiras peças cômicas. Em Prado (1999) e Faria (2001) encontramos o suporte teórico para discutir o nosso teatro. Ainda nesse capítulo discorreremos sobre o envolvimento de Machado de Assis com o universo teatral brasileiro, sua posição no embate entre o teatro romântico – cuja principal característica era a grande ação corporal, exageros cênicos tanto no que diz respeito à ornamentação do palco quanto aos movimentos físicos dos atores – e o teatro realista, que traz, influenciado pelo teatro francês, uma renovação cênica e de repertório a partir de um maior comedimento dos artistas e da substituição de temas cujo núcleo temático era a nação por temáticas calcadas nos problemas

familiares. Também destacamos o Machado crítico e criador de textos teatrais no início de sua carreira literária, apoiando-nos nos estudos desenvolvidos por Faria (2001), Prado (1999), Tornquist (2002), entre outros.

Nos capítulos três e quatro analisaremos, a partir dos estudos de Bergson (2007), Freud (1977) e Jolles (1976), as funções e os procedimentos cômicos nas peças *Hoje avental*, *amanhã luva* e *O caminho da porta*, ambas centradas no comportamento da figura feminina, apresentando personagens que substituem as mocinhas românticas por mulheres mais ativas, astutas e manipuladoras, que agem em função das suas vontades sem, contudo, serem punidas drasticamente por certas condutas já repudiadas, por exemplo, em peças de Martins Pena. Na análise dessas peças também verificaremos que certos elementos, destacados por Sá Rego (1989) e Sônia Brayner (1982) como características essenciais da prosa ficcional de Machado de Assis, já estão presentes no teatro machadiano.

Por fim, em nossas “considerações finais”, abrimos espaço para a discussão sobre os resultados parciais de nossas análises, sobre as funções do cômico nas peças de Machado selecionadas. De antemão, podemos dizer que as peças *Hoje avental*, *amanhã luva* e *O caminho da porta* apresentam dupla perspectiva cômica, uma voltada para a crítica de determinados comportamentos sociais, na medida em que ridiculariza personagens que revelam condutas inapropriadas, e outra atrelada ao cômico visto como uma “válvula de escape”, como um mecanismo que tem a função de produzir prazer liberando conteúdos reprimidos. Um dado importante a constatar é que nas duas peças o alvo da ridicularização são as personagens masculinas, enquanto que ao discurso feminino, dotado de ironias, atrela-se o poder de agir livremente, de humilhar e manipular em prol de suas vontades e caprichos.

1. RIR É O MELHOR REMÉDIO?

Na indagação que intitula este capítulo podemos identificar uma dupla perspectiva: a primeira associada ao provérbio propriamente dito, a essa expressão bastante conhecida e que vem ganhando cada vez mais adeptos pelo incentivo da área médica. Por seu lado terapêutico, muitos médicos, psicanalistas e psicólogos têm levantado a bandeira de que o riso é um forte antídoto contra as mazelas que afetam o espírito e contra os sintomas de doenças que abalam a força física e psicológica. Na década de 60, a “terapia do riso” foi impulsionada pelo médico americano Hunter Adams, acreditando ser possível, por meio do riso, da alegria e da amizade, melhorar a saúde dos doentes. Essa história ganhou versão cinematográfica em um filme chamado “Patch Adams – O Amor é Contagioso” (1998), estrelado pelo afamado Robin Williams.

A outra perspectiva suscitada acima surge da colocação do sinal interrogativo na construção da frase. Essa simples interrogação acaba, não só sugerindo um pensamento oposto, duvidoso, em relação ao sentido original do provérbio “rir é o melhor remédio”, como também recupera todo um precedente histórico em torno da palavra “Riso”, toda a discussão levantada, desde a antiguidade, sobre o prazer e desprazer representado por esse pequeno substantivo. O riso, então, apresenta, em sua essência, dois polos, um positivo e um negativo. Um duplo conceito, no sentido geral, que resguarda de um lado, a visão negativa do riso, visto como um mecanismo de rebaixamento e ridicularização, e, do outro, uma visão positiva, não só em relação a seu caráter benéfico sobre a saúde, como também em relação a seu poder de desestabilizar a aparente realidade social e de combater os discursos autoritários e despóticos que oprimem o povo desde sempre.

Tantos outros provérbios, escutados facilmente em âmbito popular, revelam características peculiares da palavra “riso”, significados que renderam aos filósofos calorosas discussões em torno do assunto. Quem não conhece as expressões: “muito riso, pouco siso”; “rir da desgraça alheia”; “riso hoje, choro amanhã”, “rir pra não chorar”; “morrer de rir”; “ri por último, quem ri melhor”? A discussão em torno desses ditados populares poderia render outro trabalho dissertativo, então não nos aprofundemos neles. Apenas enfatizemos o fato de que, apesar de parecer um simples substantivo proferido, ou sentido, por muitas pessoas de forma despreziosa, sem refletirem sobre as possibilidades significativas da palavra, o riso é fonte de diversas teorias e estudos. Em todas as épocas, como atesta Minois, ao riso foi

resguardado um lugar de destaque, “[...] um lugar importante, e a maneira como ele foi percebido é reveladora das grandes variações de mentalidade” (MINOIS, 2003, p. 629).

Tentando lançar luz sobre a significação do riso, vários teóricos desenvolveram suas análises a respeito do tema a partir daquilo que provoca tal ato, ou seja, a partir dos mecanismos de obtenção do efeito cômico, daquilo que provoca o riso, isto é, da comicidade.

Estudado com lupa há séculos, por todas as disciplinas, o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia (MINOIS, 2003, p. 16).

O tema do riso é um assunto sério que gerou e ainda gera posições divergentes quanto a sua função na sociedade. Pretendemos aqui fazer uma concisa explanação sobre alguns estudos em torno desse assunto, procurando destacar pontos relevantes da história do riso e da comicidade.

Na antiguidade clássica, o riso foi teorizado por filósofos como Platão e Aristóteles que apresentavam diferentes visões sobre essa peculiaridade humana. Na história sobre o riso, um importante pensamento se desenvolve. Representando um dos principais filósofos gregos da antiguidade, Platão associará ao riso uma função negativa, perspectiva que influenciará demasiadamente no *status* do gênero cômico na literatura universal. Filósofo para o qual a seriedade é ponto fundamental para todo aquele que deseje alcançar a sabedoria, o riso deveria ser combatido. “O rigor do pensamento e a profundidade intelectual do pensamento cognitivo não suportam nenhum distanciamento causado pelo riso, nenhum divertimento brincalhão, nenhuma alegria efêmera. O filósofo do tipo platônico não ri. Para ele tudo é realmente sério” (GEIER, 2011, p. 16). A partir desse pensamento, o riso começa a ser exorcizado da filosofia.

Na teoria sobre o riso e o risível de Platão, evidencia-se a condenação moral daquele que ri e do risível. Dessa forma, o riso revela dupla perspectiva negativa, revela um duplo erro. O primeiro pertinente ao fato de que o objeto do riso, não obedecendo à inscrição do oráculo de Delfos, “desconhece-se a si mesmo”. No caminho para se alcançar o mundo das ideias, o mundo da virtuosidade e do bem supremo, um indivíduo que se torna objeto risível coloca-se em um estado de desarmonia entre essência e aparência, enganando-se a si próprio pensando ser algo que não é. O outro erro defendido por Platão emana daquele que ri, na medida em que incorpora ao riso o sentimento da inveja. Dessa forma, a comédia

corresponderia à mistura de dor e prazer. O prazer, claro, associado ao bem-estar corpóreo e a dor associada ao sentimento da inveja, pois somente uma pessoa invejosa pode regozijar-se com os infortúnios alheios. Dessa forma, o riso, para Platão, correspondia a uma afecção da alma que afastava os indivíduos da “verdade suprema das ideias”, único caminho de acesso à essência fundamental do ser. O riso, então, era visto como um falso prazer e o cômico como algo desprezível que instaurava no indivíduo sensações de inveja e dor.

De acordo com Verena Alberti, o riso e o risível, para Platão, “seriam prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão” (1999, p. 45). Para Aristóteles, por outro lado, o riso corresponderia a um prazer inofensivo que não causa dor nem sofrimento, e o cômico é definido por ele em oposição ao trágico. Na *Poética* de Aristóteles a comédia caracteriza-se pela

imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo o vício, mas sim por ser o cômico uma espécie de feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor (2005, p. 23).

Já a tragédia, corresponderia à imitação de homens superiores a nós em ação. Diferenciando-se pelo objeto de imitação, tanto a comédia quanto a tragédia são colocados como arte mimética que produz conhecimento. “Imitar é natural do homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e adquirir conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 2005, p. 21). Nesse sentido, o riso – fenômeno singular ao ser humano – é visto como um meio de conhecimento.

Outro filósofo clássico, revalorizado posteriormente por escritores como Erasmo de Rotterdam e François Rabelais, se opõe aos preceitos introdutórios do riso instaurados por Platão. Trata-se de Demócrito de Abdera, admirado por seu vasto conhecimento sobre artes, matemática, ética, física e cultura, deu ao riso um lugar de destaque em seus escritos, associando-o, sempre, a um mecanismo pertinente à vida humana e, por isso mesmo, capaz de promover uma existência pacífica entre os homens. O riso proporcionaria não só leveza à vida como a possibilidade de revelar “o engano humano”, uma perspectiva bastante positiva para a função do riso. Infelizmente, com a influência cada vez maior da fé cristã esse pensamento passou a ser combatido. O riso, então, passa a ser associado ao demoníaco e a única forma de atingir o paraíso é pelo sofrimento humano. Dessa forma,

A valorização cristã do sofrimento levou a um desprezo pelo riso que vitimou também Demócrito. Os fundadores da Igreja eram inimigos do riso, para quem todos os amigos do riso só podiam ser tolos ou até mesmo pecadores. Afinal, já a *Sagrada*

Escritura dizia ‘ai de vós, os que agora rides, porque vos lamentareis e chorareis (GEIER, 2011, p. 71).

Nos textos teológicos da Idade Média, o riso, assim como em Aristóteles, era visto como uma ação humana que nos distinguia dos animais, tornando-nos superiores a estes. Por outro lado, esse mesmo riso nos coloca inferiores ao criador bíblico do universo. De acordo com Alberti (1999), nesses textos o riso surge como um mecanismo de diferenciação que nos coloca superiores a outros animais, uma vez que o homem é o único animal que ri – aqui retomando o famoso preceito de Aristóteles –, e inferiores a Deus, pois, segundo a teologia medieval, o riso não é próprio do grande “criador”, fundamento sustentado na ideia de que nenhuma passagem bíblica faz referência ao fato de que Jesus em algum momento houvesse rido, sendo essa ação humana algo que deveria ser condenado.

O estudo do riso no século XIX ganha adeptos de diferentes linhas de pensamento, revelando diferentes perspectivas quanto à função dessa particularidade humana. Apesar das adversidades sociais, que forjaram todo o processo de lutas reivindicatórias que marcaram esse período, da vida austera dos proletariados, coisificados e mecanizados pelo exigente e carrasco capitalismo, da constituição de uma burguesia arraigada em seu modo de vida gananciosa e de todo um iminente movimento, como já foi dito, revolucionário em prol de melhores condições de vida, o riso preexiste. E é nesse momento de afrontamento social que a sátira, apresentando acima de tudo um caráter combativo, se sobressai. No século XIX, o riso trona-se, para uns,

[...] regra de vida, medida e sentido da existência, quando o sentimento do absurdo o eleva acima de todas as ilusões. Para outros, é objeto de estudo, irritante ou sedutor, de acordo com o caso, que cada um integra em seu sistema de conhecimento e em sua visão de mundo. Não há filósofo importante que não tenha abordado esse problema no século XIX, sinal de ascensão do riso à categoria dos comportamentos fundamentais (MINOIS, 2003, p. 511).

Hegel, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Bergson, por exemplo, são filósofos desse tempo.

Ainda influenciado pelo pensamento religioso, Hegel demonstra pouca, ou nenhuma simpatia, pelo riso, pela ironia que, segundo ele, destrói tudo e ignora o divino e o sério. Contrário pensamento encontramos em Kierkegaard, para quem o cômico permitiria experimentar valores revelando, assim, uma visão positiva em relação ao humor e a ironia. Kierkegaard enfatiza que o humorista transcende ao pensamento ético na medida em que

tem consciência do caráter problemático do mundo; ele sente que há uma realidade superior, uma transcendência que ele não compreende e que o leva a distanciar-se do real. Ele não é nem angustiado nem desesperado, mas permanece suspenso, incerto, em estado provisório, reduzido a “constatar o absurdo”. Só o homem religioso, que atinge o conhecimento do divino, ultrapassa esse estágio. O humor é, assim, via de acesso à seriedade absoluta, Deus (MINOIS, 2003, 2014).

Conhecido por seu pessimismo filosófico, Schopenhauer considera o riso um mecanismo revelador do caráter humano. Para ele, por exemplo, “[...] o homem ri quando se dá conta de um ‘fundamental’ intrínseco às formas de representação pelas quais o mundo é. E ri também porque se satisfaz em ver que a razão se engana em relação à realidade” (*apud* ALBERTI, 1999, p. 196), sendo o riso, então, o único caminho para se alcançar o entendimento verdadeiro na medida em que dá acesso ao que o pensamento sério não alcança.

Em Schopenhauer, o pessimismo não é inimigo do riso. Quanto mais absurda parece a realidade e a existência humana, mais se faz necessário o riso escarnecedor, pois, em mundo de incertezas, no qual não se sabe se o melhor caminho é o do riso ou o do choro, é de bom grado guardar espaço para a galhofa. Apresentando pensamento parecido com o de Schopenhauer, Nietzsche, o filósofo do niilismo, afirmou que o riso é “um remédio contra a vida” (1992, p. 31), na medida em que as mazelas sociais podem ser amenizadas pelo homem que ri, pelo homem que ri de si mesmo e que tem plena consciência da sua vulnerabilidade aos sofrimentos do mundo. Esse homem usa o riso, o humor, para suportar a vida e enxergá-la tal qual ela é. Em uma de suas asserções Nietzsche diz: “é preciso aprender a rir, meus caros amigos, se quereis permanecer absolutamente pessimistas; talvez então, sabendo rir, um dia mandareis para o diabo todas as consolações metafísicas, a começar pela própria metafísica” (1992, p. 31). Assim sendo, quando o homem toma plena consciência de sua condição ele ri com mais profundidade, ele ri seriamente mantendo-se pessimista em relação a certos questionamentos da sociedade.

Em Kant, outro filósofo do século XIX, o riso é analisado fisiológica e cognitivamente. Para ele, o riso corresponderia a um grau zero de entendimento. Vejamos: o movimento corporal causado pelo riso seria proveniente da incapacidade de as pessoas conseguirem refletir sobre a incongruência de uma piada, por exemplo, e o prazer advindo do risível surgiria, de acordo com Alberti

do sentimento de saúde suscitado pelo relaxamento súbito do entendimento, quando ele não encontra o que esperava. Como o corpo já estava ocupado antes da frustração da expectativa, ele também sofre os efeitos do relaxamento. (...) Não há,

portanto, no riso nem julgamento nem entendimento: o único canal ainda aberto para o escoamento da expectativa frustrada é a afecção que põe em movimento o corpo (1999, p. 163).

Esse aspecto fisiológico do riso já havia sido abordado em *O Tratado do Riso* do médico Laurent Joubert. Em seu tratado, Joubert discorre sobre o “circuito do riso”, o caminho que vai do objeto risível ao movimento compulsivo do corpo provocado pelo riso. Alberti destaca que para tal estudioso,

a matéria risível penetra na alma através dos sentidos da audição e da visão e é prontamente transportada para o coração, sede das paixões, onde desencadeia um movimento próprio à paixão do riso, que se estende para o diafragma, o peito, a voz, a face, os membros, enfim, para todo o corpo (1999, p. 86).

Para que o circuito do riso seja desencadeado, é necessário, diz Joubert, que o objeto risível seja algo torpe e que não desperte no espectador o sentimento da compaixão, da piedade. Pensamento compartilhado posteriormente pelo filósofo Henri Bergson (2007).

De acordo com Joubert, os feitos risíveis podem ser classificados da seguinte forma:

[...] os risíveis que são feitos sem querer – por exemplo, quando vemos as partes pudendas através de alguma costura desfeita das calças; os risíveis feitos de propósito – um velho imitando uma criança, ou uma pessoa digna que, embriagada, se fantasia; os danos leves – quando uma criança lamenta ter perdido algo de pouco valor; as brincadeiras que fazemos com os outros – por exemplo, rasgar a roupa ou jogar água sem que a pessoa esteja preparada; e os enganos relacionados aos cinco sentidos – como comer algo amargo achando que era doce, tocar um ferro sem saber que estava quente (*apud* ALBERTI, 1999, p. 89).

Dentro dessa classificação dos feitos risíveis, Joubert deixa claro que é o engano, o mal entendido, matéria fundamental para desencadear o riso e, contrapondo-se à ideia platônica de que o riso é uma afecção da alma, Joubert coloca que, apesar de rimos da indecência, do ridículo alheio, o riso reforça o espírito humano. O riso “alegra o coração” e não causa dano àquele que ri, já que o prazer do riso é um sentimento que não está atrelado à inveja, como define Platão. O riso então é visto como indício de boa saúde, fundamentando aquele provérbio que deu início as nossas discussões neste capítulo: “rir é o melhor remédio”.

Outro tipo de teoria ganha força nos estudos sobre o riso no final do século XIX. É o riso a favor de um ideal de perfeição humana. Em *O riso: ensaio sobre a significação da comichidade* (2007), Henri Bergson, define o conceito de riso a partir da análise de alguns

procedimentos cômicos. Nesse estudo, dedica maior atenção ao cômico repressor, moralizante, ao riso visto como uma condenação moral, na medida em que revela um desvio de comportamento. O riso, então, revela-se como um ato de significação social que cumpre o papel conservador de corrigir comportamentos repudiados moralmente, de corrigir as falhas de caráter dos indivíduos, os vícios que desequilibram, segundo o filósofo francês, a organização da vida e da sociedade.

Os mecanismos de produção da comicidade, segundo Bergson, podem apresentar uma função útil destinando-se ao aperfeiçoamento do homem como ser social devidamente integrado a seu meio. Essa integração só é possível a partir da supressão de atos mecanizados, de comportamentos rigidamente presos a uma forma. Indivíduos cristalizados em seu modo de vida, que não se adéquam a diferentes situações sociais podem tornar-se alvos da ridicularização e da comédia. Nesse sentido, os diferentes procedimentos cômicos elencados por Bergson apresentam como princípio essencial a interferência do mecânico aplicado sobre o vivo, sendo essa mecanicidade, por tanto, o alvo do riso e aquilo que deve ser combatido, pois “um mecanismo que funciona automaticamente já não é vida é automatismo instalado na vida, imitando a vida. É comicidade” (BERGSON, 2007, p. 24), é uma inflexão, fonte própria do riso.

Para Bergson, então, o riso apresenta uma função social que seria corrigir os desvios sociais, os comportamentos viciosos da sociedade. Esses desvios corresponderiam ao risível, àquilo que faz rir, e o riso agiria na intenção de suspender as fraturas comportamentais do homem. O riso a serviço de uma causa moral é um conceito já defendido pelos romanos Horácio e Catão, autores clássicos segundo os quais o riso funciona como um mecanismo que transmite uma lição coercitiva. De acordo com Minois (2003), os romanos conservavam um humor reacionário, manifestando-se a favor da tradição e do sagrado no intuito de combater os “maus” costumes.

Retomando o pensamento de Aristóteles, Bergson enfatiza que o riso é um fenômeno exclusivamente humano e que se dirige à inteligência pura. Essa teoria pressupõe que um aspecto fundamental do efeito cômico reside no fato de que as emoções são um obstáculo à produção da comicidade. Para o filósofo francês, “almas invariavelmente sensíveis, harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso” (2007, p. 3). Dessa forma, o riso só é possível a partir de “uma anestesia momentânea do coração” (BERGSON, 2007, p. 4). O meio natural do riso é a indiferença. É interessante notar que, dentro dessa

perspectiva, os homens da pré-história¹ zombavam dos animais feridos, distanciando-se emotivamente das presas que precisavam abater. Em uma época em que a caça era atividade fundamental para a vida humana, fazia-se necessário a anulação do sentimento de piedade, e o riso acabava funcionando como um mecanismo extremamente necessário à sobrevivência humana.

A indiferença, juntamente com a mecanização de certos atos sociais, são aspectos fundamentais para a ocorrência do efeito cômico. Essas peculiaridades encontram-se presentes nos tipos de comicidade categorizados por Bergson: *a comicidade das formas, dos movimentos, de situação, de palavras e de caráter*, mecanismos que detalharemos melhor na análise das peças de Machado de Assis que selecionamos para compor este trabalho.

Vale ressaltar que a categorização da comicidade por Bergson retoma princípios básicos elencados pelo grande orador Cícero (55 a. C.) em seu discurso *De Oratore*. Para Cícero, um bom orador deveria atrelar ao seu discurso traços de humor, deveria

[...] enganar a expectativa dos ouvintes, zombar dos defeitos de seu semelhantes, caçoar se for preciso, de seus próprios defeitos, recorrer à caricatura ou à ironia, atirar ingenuidades fingidas, ressaltar a tolice de um adversário, esses são os meios de provocar o riso. Assim, aquele que quer ser um bom gracioso deve revestir-se de uma naturalidade que se preste a todas as variedades desse papel, construir por si um caráter capaz de acomodar-se a cada expressão ridícula, mesmo do rosto; e quanto mais tiver, como Crasus, o ar grave e severo, mais o gracejo parecerá repleto de sal (*apud* MINOIS, 2003, p. 82).

A partir da citação acima, nota-se em Bergson e Cícero uma inversão de ordem entre o objeto risível e aquele que ri. Em Cícero, o objeto do riso não existe por si só ele é construído pelo zombador com o intuito de adquirir a benevolência do ouvinte. Em Bergson, o efeito cômico parte da coisa risível, por representar um desvio em relação à norma, tornando-se alvo fácil da ridicularização. Outro ponto em comum entre a teoria de Bergson e o discurso de Cícero sobre o riso é o fato de ambos atestarem para o fato de que, para a ocorrência do riso, faz-se necessário uma “anestesia do coração”. De acordo com Minois, para Cícero: “[...] não se deve rir nem da extrema perversidade que chega até o crime nem da extrema miséria a qual se apegam o escarnecedor” (2003, p. 107), ou seja, a compaixão inibe a manifestação do riso.

No que diz respeito às reflexões de Cícero sobre o riso, vale destacar que, esse grande orador, consagrado por possuir uma oratória bastante eloquente, aconselhava que os advogados em início de carreira, para conquistar o apoio do público e vencer as disputas

¹ Disponível em: <[HTTP://tvescola.mec.gov.br/tve/video?idItem=4954](http://tvescola.mec.gov.br/tve/video?idItem=4954)>.

judiciais, usassem o humor nos tribunais. Nesse caso, o riso, visto como fonte de poder, era um forte aliado dos advogados. O conselho dado por Cícero era:

[...] zombem dos erros de seus companheiros usando a caricatura ou a ironia, denunciem a falsa inocência e ressaltem a estupidez do seu adversário. São maneiras excelentes de despertar o riso. Para fazer o público rir digam coisas tais como: “– Senhores, riqueza e virtude é só o que falta a esse homem”².

No século XX, as teorias de Freud (1977) sobre o riso e o risível, de Jolles (1976) e Ritter (1940) ganham destaque. De acordo com Verena Alberti, o estudo dessas e de outras teorias desse período leva

à constatação de algumas recorrências interessantes. A principal delas é uma espécie de *leitmotiv* presente em textos de proveniências e objetivos bastante diversos e que pode ser assim resumido: o riso partilha, com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites. Em alguns casos, mais do que partilhar desse espaço, o riso torna-se o carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento, como se a filosofia não pudesse mais se estabelecer fora dele (1999, p.11).

Um desses estudos encontra-se em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1977), em que Freud analisa uma função cômica diferente daquela estudada por Bergson: o riso como meio de aliviar as tensões, sendo, pois, associado a um ato de prazer. A reflexão que Freud desenvolve sobre o riso e o cômico está atrelada a sua investigação a respeito dos chistes e da sua relação com o inconsciente. Freud defende a ideia de que os procedimentos de obtenção dos chistes estão intrinsecamente associados ao processo de formação dos sonhos, e defende também a ideia de que é possível traçar a distinção entre cômico e chiste. Essa parece ser a finalidade de suas pesquisas, mas ao final constata que tal distinção não é profícua.

Para Freud, o cômico tem por finalidade a produção de prazer por meio da superação da inibição e de obstáculos repressivos. Essa disposição mental também pode ser associada à produção dos sonhos, pois tanto nesses quanto nos chistes ativam-se pensamentos refreados pela consciência crítica do indivíduo. Dessa forma, uma expressão chistosa, ou determinados sonhos, dá acesso à liberação de pensamentos reprimidos, uma vez que possibilita dizer certas coisas, tocar em certos assuntos que o pensamento sério não permite. Esses dois processos encontram no inconsciente a variedade de formas, de imagens e de expressões possíveis.

² Disponível em: <<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video?idItem=4954>>.

Os sonhos e o chiste convertem pensamentos contidos pela censura em atos concretos ocasionando, assim, uma economia de energia psíquica que seria usada para refrear tais pensamentos. O chiste funciona como uma válvula de escape para os desejos reprimidos assemelhando-se, assim, aos sonhos. Contudo, este representa um mecanismo que serve à economia de desprazer enquanto àquele serve a aquisição de prazer, adquirindo, ambos, importância fulcral na constituição psíquica do homem servindo à produção de prazer por meio da superação da inibição e de barreiras repressivas. Desse ponto de vista, a função do cômico e do sonho consistiria em suspender certas inibições, isto é, em fazer aflorar certos impulsos internos que a consciência crítica do indivíduo não permitiria em outra situação qualquer.

Para uma condição favorável de prazer cômico faz-se necessário, segundo Freud, certa “disposição eufórica” para o riso e uma “expectativa do cômico”. Desfavorável ao processo cômico seria a sua hipercatexização – a reflexão intelectual sobre o risível – e a liberação afetiva diante de tal ato. Quanto a isso, Bergson também ressalta que a emoção é o maior inimigo do riso. Para ele, como já foi dito, se o mundo chegasse ao ponto de extrema harmonização e a solidariedade entre os seres fosse mútua, o riso não seria possível, uma vez que é a indiferença que proporciona a comichão.

O estudo de Freud sobre o chiste destaca a capacidade humana de sentir prazer por meio do humor, apesar das adversidades sociais. Diante de determinados problemas, o homem pode usar como arma de defesa a neurose, a loucura, a embriaguez e o humor. O humor é, sem dúvida, a melhor delas, pois não causa malefícios à saúde psíquica e ainda é uma poderosa fonte de prazer. Esse pensamento agrega ao cômico uma função positiva, perspectiva que será bastante difundida entre os teóricos do século XX. Um deles é Joachim Ritter, para quem o riso representa um dos caminhos para se entender e explicar o mundo. O riso, assim como o cômico, é fundamentalmente necessário para a compreensão plena da realidade. Assim, tal teórico atribui ao riso uma significação positiva por desvelar o lado enganador do pensamento racional. O riso, então, representa um “movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela razão” (ALBERTI, 1999, p. 12), ideia que se aproxima do pensamento desenvolvido por Nietzsche sobre o humor.

Outro estudo que nos interessa bastante é o de André Jolles (1976). Analisando as funções do chiste, Jolles diz que o cômico tanto pode assumir a função de reprimir quanto a função de proporcionar prazer, revelando, o riso, função ambivalente – uma que seria a de corrigir os desvios sociais, algo defendido por Bergson, e outra que seria desanuviar as tensões que afligem o espírito, função sustentada por Freud. Ponto fundamental das análises

de Jolles sobre o chiste consiste no fato de que ao cômico se associa a disposição mental de “[...] desatar os laços, desfazer os nós da linguagem, da lógica e da ética” (1976, p. 7). Assim, por meio dos chistes cria-se a possibilidade de transgredir o percurso normal do pensamento e ampliar os modos de uso da linguagem. Por meio do cômico produzem-se novas ideias na medida em que ele abre um leque de possibilidades na linguagem.

Outro teórico de suma importância, que lançando um novo olhar sobre as obras de François Rabelais, analisa alguns procedimentos cômicos e a função do riso na cultura popular da Idade Média, é Bakhtin (1987). Segundo esse estudioso, os ritos e espetáculos da Idade Média e do Renascimento

organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável [...] em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial [...] (1987, p. 4).

De acordo com o teórico russo, na Idade Média existia uma dupla visão de mundo: a visão séria, que é a das autoridades, e a visão cômica, que é a do povo. O fato de o riso ter sido relegado ao popular propiciou uma autonomia e liberdade de desenvolvimento e fortalecimento dos aspectos ligados ao riso, como a carnavalização, por exemplo. Para além do controle das autoridades, a comicidade empreendida pelo povo ganhava destaque nos ritos e espetáculos, nos carnavais, nas brincadeiras, nas obras textuais, nas peças cômicas e no próprio vocabulário da população. É a partir da Renascença, segundo Bakhtin, que o riso ganha espaço na literatura canônica e consegue

uma única vez na história, por (dependendo do país) cinquenta ou sessenta anos, penetrar na alta literatura e na ideologia oficial com as línguas populares (vulgares) em sua forma mais radical, universal, abrangente e, ao mesmo tempo, alegre. A esse fato, o *Decameron* de Boccaccio, os romances de Rabelais e de Cervantes, as comédias de Shakespeare e outras obras da literatura universal devem a sua origem (1987, p. 63).

Nesse momento a ironia ganha fôlego. Quando o homem passa a enxergar-se como indivíduo pertencente, por um lado, a um mundo contraditório, a uma sociedade constituída por fundamentos ideológicos amparados pelo pensamento religioso, e por outro lado, esse indivíduo vê-se diante de um novo pensamento em que o homem passa a especular sobre

[...] tópicos tais como a origem e propósito do universo, o livre-arbítrio e o determinismo, a razão e o instinto, o científico e o imaginativo, o conhecer e o ser, enfim, toda uma escala de valores que culmina na eterna contradição entre um universo aparentemente infinito e a finitude temporal do homem, faz emergir o princípio metafísico da ironia na constatação de um absurdo irremediável e fundamental. Evidentemente, trata-se de uma visão do mundo feita pelo homem, como ele o vê e não como ele é ou pode ser (BRAYNER, 1979, p. 98).

A partir do Renascimento, o indivíduo passa a compreender, mais profundamente, as incoerências do mundo, passa a perceber que entre aquilo o que ele desejava ser e ter e aquilo o que realmente era e tinha havia uma lacuna enorme. E nada mais propício para a ironia do que a contradição humana.

Desenvolvendo um importante trabalho de revalorização das obras de Rabelais, Bakhtin destaca a importância do riso em uma sociedade reprimida pela seriedade religiosa e pelo autoritarismo político, sendo a literatura um dos meios para fugir, ou enfrentar, essa realidade austera. Em *Gargantua e Pantagruel*, François Rabelais apresenta o riso como fonte poderosa de prazer e essência fundamental do ser humano:

Amigos, não vos tornais perfeitos,
A não ser na arte de rir com todo o coração,
Não pude escolher outro assunto para vós,
Pois vejo como sofreis com medo e preocupações.
Coragem não para chorar, e sim para rir,
Pois o riso é o bem máximo do homem (2010, p.13).

Percorrendo as obras de Rabelais e analisando o riso na Idade Média, Bakhtin destaca as festas carnavalescas, um movimento cultural que propiciava, e propicia ainda hoje, por um momento que seja, liberdade e prazer em uma vida comumente reprimida pela austeridade religiosa e política. De acordo com Bakhtin, “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É sua vida de festa” (1987, p. 16). Nesse momento, o homem agia livremente, revertendo os valores dominantes.

Dessa forma, o riso apresentava enorme valor de concepção de mundo por dar a ver certa verdade sobre o homem e a sociedade. O “não-oficial”, o “não-sério”, pode revelar um lado da realidade obscurecida pelo mundo racional da ordem estabelecida. O riso, então, mostra-se como um caminho para se explicar o mundo, levando-nos a uma apreensão da realidade que a razão séria não alcançaria.

Como pudemos observar, o estudo sobre o riso e a comicidade é bastante fecundo, apesar de o gênero cômico ter ocupado durante muito tempo uma posição de inferioridade em

relação ao gênero trágico, talvez por conta do pensamento platônico tê-lo atrelado aos falsos prazeres. Mas, diante de tantas teorias, é evidente que o riso, o cômico, sempre se fez presente. Apesar de não haver unanimidade sobre o assunto, uma boa dose de humor é necessária para desanuviar as tensões do dia a dia. As técnicas de produção da comicidade podem mudar ao longo dos tempos, mas “sempre rimos para zombar de nós, para acalmar nosso medo, para manifestar nossa simpatia, para reforçar nossos vínculos e para excluir. O simples enunciado dos motivos mostra que o riso é plural. Os risos são muito diferentes e sempre o foram” (MINOIS, 2003, p. 629).

Diante dessa gama teórica sobre o riso, acabamos elegendo três estudiosos para a análise do cômico nas peças *Hoje avental, amanhã luva* e *O caminho da porta*. Apoiamo-nos, então, com maior frequência, nos conceitos teóricos desenvolvidos por Bergson (2007), Freud (1977) e Jolles (1976), por representarem teorias de grande penetração nos estudos críticos e revelarem-se bastante esclarecedoras sobre os procedimentos cômicos e as funções que a comicidade pode assumir. Mas antes de analisarmos essas peças a partir das teorias cômicas citadas, discorreremos sobre a formação do teatro brasileiro e o lugar de Machado de Assis nesse teatro.

2. O TEATRO NO BRASIL

Neste capítulo, procuramos esboçar o percurso do teatro brasileiro, não de todo o teatro, mas das suas primeiras manifestações até o século XIX, até a configuração do teatro no Romantismo/Realismo, da transição de um movimento literário a outro que influenciou, sobremaneira, não só a crítica literária de Machado de Assis sobre o gênero dramático, como suas primeiras produções teatrais, atividade que possibilitou ao nosso autor mais afamado o exercício da “fantasia e do bom gosto literário, fosse na criação dos enredos e personagens, fosse na linguagem dramática, à qual deu vida, refinamento e vivacidade” (SCHWARCZ, 2012, p. 25-26).

O teatro brasileiro entendido como “[...] uma forma de arte que requer a existência de dramaturgos, peças, artistas e público” (FARIA, 2001, p. 19) constituiu-se efetivamente durante o Romantismo, momento em que os intelectuais da época, motivados pela independência política, voltaram-se para a construção de uma literatura de cunho nacional. O teatro nesse momento adquire função panfletária, na medida em que representava um meio de propagação dos ideais nacionalistas. Mas deixemos esse assunto para depois e comecemos a falar sobre a formação inicial de nosso teatro.

O gênero teatral no Brasil nasce, de acordo com Décio de Almeida Prado, “[...] à sombra da religião católica” (1999, p. 19), com o empenho dos jesuítas, no século XVI, em catequizar os índios. O teatro nesse período tinha, portanto, um caráter pedagógico, sendo o padre José de Anchieta o nome de maior destaque dessa época. A intenção de Anchieta não era desenvolver a arte dramática no Brasil, mas poder divulgar e fazer ser assimilado, da melhor forma possível, os valores cristãos. Com esse intuito, Anchieta comumente utilizava em uma mesma cena os três idiomas conhecido por seu público: o espanhol, sua língua materna, o português, língua com a qual tem contato estudando em Coimbra, e o tupi, a língua dos índios da costa brasileira; desse contato, aliá, produziu a primeira gramática da língua indígena.

As representações das peças criadas pelo padre Anchieta eram realizadas em datas especiais, festivas, apresentando, claro, repertório religioso. Circulava em cena figuras alegóricas como o Temor e o Amor a Deus, personagens bíblicos e o homem de uma forma geral. E, como meio de facilitar o ritual catequético, o “Apóstolo do Brasil” completava seus autos com muita música e dança, uma vez que os índios eram afeitos a esses elementos culturais.

No século XVII, verifica-se o declínio do teatro empreendido pelos jesuítas e sua realização passa a depender de ocasiões festivas – religiosas ou cívicas – para serem realizadas. Desse período há poucos registros sobre encenações teatrais. Apenas duas peças do baiano Manoel Botelho de Oliveira, considerado o primeiro comediógrafo brasileiro, representam o gênero teatral desse período. De acordo com Magaldi, o vazio teatral do século XVII é consequência não só da ausência de documentos, como também

[...] das novas condições sociais do país, não cabendo nos centros povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisaram enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico (1996, p. 27).

Mas, no século seguinte, a situação do teatro começa a melhorar. Em 1705 são impressos os primeiros textos teatrais – duas peças redigidas em espanhol por Manuel Botelho de Oliveira – e na segunda metade do século XVIII as peças de teatro passam a ser representadas com maior frequência. A Ópera italiana surge como novo gênero, novidade que vinha de Portugal, e que trazia desse país todo o repertório dramático. Entre 1760 e 1795 na Bahia, no Rio de Janeiro, em Recife, São Paulo e Porto Alegre são construídos teatros que serão conhecidos como “Casas da Ópera”, um progresso cultural bastante significativo que dava ao teatro uma residência própria, acostumado que era a ser representado nas igrejas e nos palácios. Nas “Casas de Ópera”, a vida cênica passou a ter um lugar fixo,

[...] trazendo-lhe a regularidade, indispensável a um labor fecundo. Plantaram-se as salas, para que os elencos e os autores encontrassem preparado o seu laboratório de trabalho. O vazio do século XVIII pode ser transformado, assim, numa lenta e paciente preparação de um florescimento que viria mais tarde, quando fossem inteiramente propícias as condições sociais (MAGALDI, 1996, p. 32).

Em um panorama geral sobre o teatro no período colonial, nota-se que as produções desse período apresentavam baixa qualidade cênica. Fato interessante dessa fase é a forte presença do negro na composição do elenco, “[...] como se constituísse uma especialização profissional, para a qual concorreriam seja a propensão da cultura negra pela música, seja o descrédito em que era tida a profissão de ator, atraente apenas para as classes mais pobres” (PRADO, 1999, p. 27).

É no século XIX que as condições sociais tornam-se propícias para a configuração de um teatro brasileiro entendido como um sistema integrado entre produção dramática, atores e

público. Enquanto colônia, havia no Brasil espetáculos em diferentes cidades, porém, a historiografia revela representações medíocres e amadorismo dos atores cênicos. Com a vinda da família real para o Brasil, esse quadro começa a reverter-se e a cultura do teatro se fortalece. Em 1810, D. João VI, em decreto, expõe a necessidade da construção de um “teatro decente”, e traz de Portugal companhias dramáticas elencadas por renomados atores, como Mariana Torres e Victor Porfírio de Borja, atribuindo-se uma maior legitimidade à produção da dramaturgia brasileira, valorizando e criando condições para o seu desenvolvimento.

A partir da chegada da família real em solo brasileiro e da abertura dos portos, o crescimento das cidades passa a apresentar maior dinamismo, fato que é acompanhado por um relativo desenvolvimento cultural também impulsionado pelo contato mais frequente com países europeus. A produção teatral desse período adquire, então, condições materiais e intelectuais para progredir, apesar de nesse primeiro momento de formação, o teatro brasileiro depender extremamente de Portugal, de onde

[...] vinham o repertório de peças originais ou traduzidas do francês, os artistas, muitos dos quais se radicaram no Rio de Janeiro, e até mesmo a maior parte do público, formada pelos expatriados que haviam fugido das tropas de Napoleão (FARIA, 2001, p. 20).

O advento que marca, decididamente, o princípio da construção de um teatro com caráter plenamente nacional, com autores e atores brasileiros e enredos e histórias colhidas em nossa sociedade é o Romantismo em nossas letras, evento que coincide com o processo de independência do Brasil. Nesse momento, o teatro ganha relevante importância, assumindo, juntamente com os demais gêneros, em prosa ou poesia, papel de destaque na afirmação da nacionalidade brasileira. Dessa forma, o teatro se afirma, no século XIX,

[...] como forma de representação da identidade brasileira e estabelece com determinados segmentos sociais uma espécie de diálogo “civilizador”. O que significa que os escritores da época apresentavam/possuíam, como característica, a promoção de um ideário do que se desejava fosse o brasileiro, que registrasse e apresentasse os caminhos para a edificação do perfil do brasileiro (SÁ, 2010, p. 20).

Com a Independência do Brasil em 1822 e a abdicação de D. Pedro I em 1831 desenvolve-se, nas manifestações culturais do país, um intenso sentimento de nacionalidade, uma “[...] vontade consciente de definir no Brasil uma literatura independente, exprimindo a seu modo os temas, problemas e sentimentos da jovem nação” (CÂNDIDO, 1981, p. 303).

Essa literatura constituirá nosso período literário Romântico, intrinsecamente associado ao movimento político da época. Sobre a influência do contexto histórico na configuração do Romantismo brasileiro Bosi diz que: “A certa altura, mudado o polo da nossa inteligência de Coimbra para Paris ou Londres, não era mais possível pensar e escrever dentro do universo estanque de uma linguagem ainda setecentista, ainda colonial” (1994, p. 96). O Romantismo alargara, de acordo com Prado,

[...] a porta estreita do classicismo para que o fluxo do século XIX pudesse passar. Nada de tempo e espaços ficcionais limitados de antemão, nada de regras impostas à visão poética do escritor, nada de enredos centralizados em uma história só. O poeta, ou seja, o criador, pois esta é a raiz etimológica da palavra, deve voar na amplidão, sustentado pela asa da imaginação, pelo dom da fantasia que lhe faculta, em princípio, todas as liberdades, as formais não menos que as de conteúdo. A arte foi feita para libertar, não para constrianger (1999, p. 44).

O Romantismo brasileiro não foge à exceção, cultuando a liberdade criadora e individual do artista. Ligado ao movimento político da época, esse gênero literário revestiu-se de características próprias numa necessidade de construir uma literatura plenamente nacional, uma literatura que expressasse os anseios de liberdade e identidade da nova nação. Esse período, segundo Roncari, representa “[...] o período mais importante de tomada de consciência da nossa particularidade, ou seja, de que não podíamos mais continuar considerando-nos europeus ou portugueses, tal qual faziam os colonos no tempo do domínio português” (1995, p. 278).

O desenvolvimento de uma consciência nacional, que aflora a partir da ruptura com Portugal, é algo decisivo para o estabelecimento de uma literatura que representasse o ideário nacionalista do período, trabalhando com temas e imagens peculiares ao Brasil. E essa intenção literária, como já foi dito, não deixou de atingir o teatro, também ligado ao movimento político da época.

Nesse cenário surge a primeira companhia teatral brasileira, dirigida por João Caetano, importante dramaturgo que “[...] levou aos palcos a primeira tragédia e a primeira comédia nacional: *Antonio José ou o Poeta e a Inquisição* (1838), de Gonçalves de Magalhães, e *O Juiz de Paz da Roça* (1833), de Martins Pena” (PRADO, 1999, p. 40). Temos aí três nomes de suma importância para o cenário da dramaturgia nacional: João Caetano, Gonçalves de Magalhães e Martins Pena.

João Caetano contribui demasiadamente para o desenvolvimento do teatro romântico nacional, na medida em que defendia o fim da dependência artística de atores estrangeiros para

atuar em nosso teatro, sendo, por esse motivo, grande encenador das peças escritas por diversos autores da época. Em 1842, empenhado no projeto de fortalecimento do teatro, Caetano celebra um contrato entre a sua companhia e o Governo da Província do Rio de Janeiro recebendo apoio financeiro para montar suas peças durante um período de doze anos.

Gonçalves de Magalhães, em Paris, vê surgir uma nova estética literária, o Romantismo. Nos palcos franceses, presencia as “novas tragédias”, de Alexandre Dumas e Victor Hugo. Regressando da Europa em 1837, e já tendo seus dotes poéticos reconhecidos, engaja-se no universo da dramaturgia escrevendo a tragédia *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, sendo a personagem principal interpretada por João Caetano. O advento dessa peça marca, de acordo com muitos historiadores, o surgimento do teatro nacional, na medida em que “[...] atores brasileiros ou abasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita e implicitamente lhe falava do Brasil” (VERÍSSIMO, 1998, p. 371).

Vale destacar que Magalhães não inaugura sua arte teatral com um drama, gênero que será cultuado no Romantismo, mas com uma tragédia, um gênero clássico. Na verdade essa peça traz um pouco dos dois gêneros. De acordo com Faria, em *Antônio José*

[...] o romantismo contribui com uma pequena parcela: o assunto nacional e um certo grotesco [...] na composição de Frei Gil³. Já os aspectos do classicismo aparecem na própria opção pela forma da tragédia, na utilização dos versos – brancos e decassílabos –, na ação concentrada em poucas personagens centrais, na unidade do espaço – a de tempo é obedecida apenas até o final do quarto ato – e na despreocupação da cor local (2001, p. 34).

Tal postura, que oscila entre a utilização de aspectos clássicos e românticos, será verificada em outras peças de Magalhães, pendendo sempre para a estética clássica, sobrepujando o grotesco do Romantismo e exaltando o belo e a moralização social. Justificando possíveis críticas à peça *Antônio José*, Magalhães diz:

Eu não sigo nem o rigor dos clássicos nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos; ou antes, faço o que entendo, e o que posso. Isto digo eu aos que ao menos têm questões hoje em moda em literatura dramática (2001, p. 327).

³ Personagem da peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*.

Vale destacar que no primeiro momento de composição do teatro romântico houve certa rejeição em relação às novidades vindas da França. Nos primeiros ensaios brasileiros sobre as peças produzidas aqui, a exemplo do “Ensaio sobre a Tragédia”, dos jovens estudantes de direito Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antônio Augusto de Queiroga, verifica-se o gosto e o enaltecimento da tragédia, gênero cultuado no período clássico e que era a referência a ser adotada por aqueles que desejassem seguir os passos de um Corneille, Racine ou Voltaire. A crítica teatral brasileira, que surge a partir dos questionamentos desses jovens, elege a tragédia como gênero que deve ser cultuado e representado nos palcos cariocas.

Diante desse fato, os dramas franceses adaptados para os palcos cariocas foram, por vezes, criticados por não trazerem em seu bojo a moralização social, a lição edificante que, segundo os jovens críticos citados acima, estaria presente nas tragédias. Nos dramas,

[...] crimes, estupro, incesto, parricídio, surgem marcados pela atração por tudo que a sociedade interdita como pertencendo já ao território do sagrado. São transgressões em si mesmas terríveis e ainda agravadas por serem efetuadas por reis, rainhas, ou seja, pelos supostos guardiões do patrimônio moral da coletividade (PRADO, 1993, p. 140).

Impregnados pelos ideais moralizantes de obras teatrais clássicas, a crítica teatral brasileira não encontrou identificação com os primeiros dramas, traduzidos, geralmente, do francês para os nossos palcos. Bem, se a crítica direcionada às peças era o fato de não apresentarem lições morais, algo que, diga-se de passagem, não era exigência dos dramas românticos, com os melodramas isso não seria problema. Diferentemente de um drama, no melodrama o enredo é

[...] sinuoso, repleto de reviravoltas, revelações surpreendentes, visando a manter o público em ansiedade constante, até que no desfecho haja a punição do vilão e o prêmio à personagem virtuosa. As lições morais são inevitáveis, uma vez que a base do enredo é maniqueísta. Assim, as personagens ou são boas ou más e agem de acordo com a sua índole (FARIA, 2001, p. 27).

Apesar de o repertório das companhias dramáticas mesclarem tragédias neoclássicas, melodramas e dramas românticos, havia uma maior predileção pelo segundo gênero. O melodrama no Brasil, durante o primeiro momento do teatro romântico, teve como representante o autor Luís Carlos Martins Pena, que, influenciado pelo movimento da época, produziu, sem muito sucesso, cinco melodramas. Sorte maior ele terá com a produção de

peças cômicas, obras que também não agradava à crítica exigente da época que considerava a comédia gênero menor. Mas, a Martins Pena reserva-se um lugar de destaque na história da formação do teatro nacional, justamente pela sua dedicação ao teatro cômico que ganha, ao longo do Romantismo brasileiro e do Realismo, a simpatia de muitos críticos e escritores. De acordo com Guinsburg, “A comédia é o chão e a raiz do teatro brasileiro. O gênero cômico é o de mais longa e densa história em nosso palco e o tema, por si só, poderia inspirar reflexões alentadas de filósofos e historiadores” (2006, p. 86).

Diferentemente da tragédia e do drama, a comédia teve no Brasil uma trajetória contínua. Com maior ou menor intensidade, a partir do século XVIII a comédia sempre esteve presente em nossos palcos. É a partir do século XIX, com o desenvolvimento cultural no Brasil propiciado pela vinda da família real, que a comédia brasileira começa a ganhar destaque na crítica literária, sendo Martins Pena e João Caetano as figuras centrais do nosso teatro romântico.

No que diz respeito ao papel de ator teatral, João Caetano foi exaltado pela crítica literária. Dedicado a essa arte, dominava as minúcias da interpretação cênica, sendo comparado por seus contemporâneos a geniais atores franceses como François Joseph Talma e Frédérick Lemaître. Empenhado na carreira de ator, João Caetano publica um manual instrutivo – *Lições Dramáticas* – para aqueles que desejassem seguir a carreira de ator. Tal publicação, apesar de ter sido, segundo Décio de Almeida Prado, uma cópia das ideias teatrais francesas, acaba contribuindo para a valorização do ator teatral. Caetano foi peça chave para o teatro nacional,

[...] visto pelo lado de dentro, a partir do palco, através de sua parte mais viva e atuante. Os nossos escritores passaram em geral marginalmente pela cena. Antes de comediógrafos ou dramaturgos, foram poetas, romancistas, historiadores, políticos, quando não simples funcionários públicos. Não viveram de suas peças, Nem lhes devem, com raríssimas exceções, a sua notoriedade literária. Somente ele, na dupla função de ator e de empresário, sustentou durante três decênios a continuidade de nossa vida teatral, em condições sempre adversas e em nível surpreendentemente alto (PRADO, 1984, p. 11).

Apesar de consagrado como ator, João Caetano foi muitas vezes criticado por ser um empresário teatral pouco afeito ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira no sentido da renovação nos repertórios nacionais. Acusado de empresário mesquinho por Araújo Porto-Alegre, Caetano foi condenado por “[...] preferir ganhar dinheiro com um repertório muitas vezes de gosto duvidoso a contribuir para a afirmação da nossa dramaturgia” (FARIA, 2001,

p. 56). Álvares de Azevedo chegou a questionar a produção de peças com fins meramente lucrativos. Dramaturgos como João Caetano popularizaram o melodrama e a farsa com fórmulas prontas que, de certa forma, agradavam a plateia, mas que para Azevedo não passavam de uma “escola de depravação e de mau gosto” (*apud* FARIA, 2001, p. 56).

Se a João Caetano imprimiu-se o valor de grande ator teatral brasileiro, à Martins Pena impingiram-lhe a designação de o grande dramaturgo nacional. É com as peças cômicas desse dramaturgo que o teatro romântico encontrará maior sucesso. Com Martins Pena o país vê, segundo Décio de Almeida Prado, a primeira comédia realmente nacional encenada nos palcos cariocas por intervenção do empresário teatral João Caetano. A peça em questão é *O juiz de Paz da Roça* (1833), a primeira obra de Martins Pena e a que lhe rendeu a alcunha de “o fundador da comédia de costumes” no Brasil.

Nas palavras de Sábato Magaldi, Pena foi o “filão rico e responsável pela maioria das obras felizes que realmente contam na literatura teatral brasileira” (1996, p. 40), empenhando-se não só em produzir obras de qualidade como também demonstrando certa consciência nacional ao colorir suas peças com temas e personagens colhidos na sociedade carioca do século XIX. A obra teatral de Pena, então, está inserida no projeto literário Romântico brasileiro de valorização dos temas nacionais. Dessa forma, o teatro serviu como um meio cultural para se colocar em prática o ideário de desenvolvimento do país. Mostrando-se em diferentes cenas caracteres do povo brasileiro e das diferentes classes sociais, Pena contribui para a preservação de certos valores morais. Assim, os temas dos seus espetáculos teatrais estavam atrelados ao movimento de construção da identidade da nação brasileira e da valorização de determinados princípios morais.

Vale destacar que, o desenvolvimento de uma consciência nacional, nos diz Roncari, “[...] não vinha de forma tranquila, pois significava para os homens livres do Brasil a perda de uma identidade segura: a de poderem considerar-se tão portugueses e europeus quanto os da metrópole, comungando os mesmos valores ocidentais, civilizados e cristãos” (1995, p. 278). Nesse sentido, atestamos para o fato de que grande parte das produções teatrais no período do Romantismo brasileiro são peças moralizantes. Até mesmo as peças cômicas procuravam reafirmar certos valores morais. É o caso do nosso comediógrafo Martins Pena que, em obras como *O Juiz de Paz da Roça* (1833), *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844) e *O Noviço* (1845), retrata alguns aspectos sociais de forma crítica, satirizando comportamentos desviados.

Nessas peças, como em tantas outras do período, propõe-se a reestruturação de uma sociedade corrompida seja pelo esfacelamento do casamento, pelo desvirtuamento das moças

da cidade, pela má conduta dos agentes públicos ou pela sufocação dos jovens pela autoridade familiar, agregando a essas obras um cunho moralista, uma função coercitiva aplicada a determinados comportamentos humanos. A comicidade, então, atua como mecanismo de inibição dos caracteres sociais considerados negativos.

Diante de tal fato, questiona-se o motivo pelo qual a comicidade empreendida nesse período voltou-se para a moralização da sociedade e não para a liberação de pensamentos reprimidos, de pensamentos refreados pela censura. A forte moralização nas peças teatrais do século XIX parece atuar como um substituto do julgo moral da monarquia portuguesa em favor da ordem social. Apesar da ruptura dos laços coloniais e monárquicos com Portugal e a organização de uma nação independente, permanece ainda no inconsciente coletivo, talvez, o desejo – ou a inculcação – de manutenção dos mesmos valores sociais, dos velhos e seguros julgamentos.

Inserido nesse processo de moralização social, desenvolve-se o teatro brasileiro do século XIX. Mas apesar da intenção velada em contribuir com o fortalecimento da literatura nacional, no Romantismo brasileiro não tivemos “[...] atores dramáticos reunidos em torno de objetivos comuns, esteticamente identificados entre si. Tivemos autores que, obedecendo a impulsos de ordem variada – vontade de realização pessoal, entusiasmo juvenil, participação em concursos, gentileza para com a amante, encomenda –, escreveram peças sem qualquer preocupação de ordem programática” (FARIA, 2001, p. 78-79).

Nesse sentido, aquele ideal nacionalista que é representado na prosa e na poesia por incorporarem elementos que nos distinguiam de Portugal, como o índio, por exemplo, não é verificada de forma constante no nosso teatro. Poucos foram aqueles que construíram suas peças calcadas no ideal literário da época. Nomes como Gonçalves de Magalhães, Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo configuram o rol de escritores que tentaram representar a cor local na dramaturgia romântica brasileira.

Notemos que alguns dramaturgos do nosso romantismo foram consagrados pela historiografia literária por seus trabalhos em prosa e poesia, como é o caso de Macedo. Acabamos então por conhecer muito pouco as peças teatrais desses escritores, peças que, representando muitas vezes a inserção do indivíduo no labor literário, nos fornece um rico material sobre as suas primeiras influências literárias. Se Joaquim Manuel de Macedo insere-se, com a obra de ficção *A Moreninha* (1844), no cânone literário brasileiro como um dos responsáveis pela introdução do romance no Brasil, no teatro ele representa o seguidor imediato de Martins Pena.

Apesar de ser comumente remetido a seus romances ficcionais, Macedo revela-se como um autor de produção artística bastante fecunda enveredando-se, também, pelo caminho da dramaturgia. Aspecto que, de acordo com Sodré (1969), contribuiu para o alargamento da base social do teatro até então produzido no país, uma vez que Macedo cultuou a diferenciação entre o teatro feito em outros países e o teatro gerado no Brasil. Macedo escreveu, em média, dezesseis peças de teatro estreando nesse gênero com o drama *Cobé* (1849). Mas, segundo Arêas,

[...] tendo passado por todos os gêneros teatrais disponíveis no momento, Macedo se achava mais à vontade na comédia, que abarcava outros gêneros, fossem inspirados no francês (*O primo da Califórnia* -1858), fossem as chamadas óperas (*O fantasma branco* -1856), a comédia burlesca (*A torre em concurso* -1863), fossem as comédias realistas (*Luxo e vaidade* -1860 e *Cincinato Quebra-Louça* -1873) ou o *vaudeville* (*O macaco do vizinho* -1885) (2006, p. 7).

Ao todo, Macedo produziu oito peças cômicas. Além das já citadas acima, escreveu: *O novo Otelô* (1863) e *Uma pupila rica* (1880). Assim como Martins Pena, Macedo dedicou-se à comédia de costumes, lançando mão de recursos cômicos como: esconderijos, disfarces, quiproquós, pancadarias, comicidade de palavras e rigidez de caráter para criticar certos comportamentos sociais. Tema de interesse de Macedo era o enaltecimento do estrangeiro pelo povo brasileiro. Em *A torre em concurso*, por exemplo, destaca-se a supervalorização do povo inglês e em *Luxo e vaidade* os estrangeiros, franceses e ingleses, são rebaixados atuando como serviçais no Brasil. É o revanchismo de Macedo contra o complexo de inferioridade nacional. Em ambas as peças os estrangeiros são transformados em *clowns*, sendo ridicularizados e inferiorizados. Também são marcadas por um forte moralismo, aspecto que talvez o autor pretendesse imprimir à sociedade da época, lançando mão de artifícios cômicos como a caricaturização e o rebaixamento para divertir e moralizar ao mesmo tempo.

Apesar de suas peças serem pouco exploradas, Macedo “[...] experimentou o sucesso em várias oportunidades. Não se prendendo a nenhuma estética determinada, escreveu ao sabor do momento, mostrando versatilidade nos altos e baixos de sua produção” (SCHWARCZ, 2012, p. 20). Ao comentar as peças de Macedo, Machado de Assis elogia seus dramas e dirige severas restrições às comédias. Para Machado (2001), Macedo não procurou aperfeiçoar as suas comédias, continuando preso aos recursos do baixo cômico, abusando de elementos burlescos e satíricos. A essa altura, Machado já tinha em alta conta o teatro cômico

realista, que passa a vigorar na segunda metade do século XIX nos palcos do Teatro Ginásio Dramático.

A criação desse teatro, em 1855, representa um fator de suma importância para a dramaturgia brasileira. Até esse período a população do Rio de Janeiro não contava com muitas opções de entretenimento cultural, restando-lhes o Teatro São Pedro de Alcântara, onde se encenavam os melodramas de João Caetano e as comédias de costumes de Martins Pena, por exemplo. De imediato o Ginásio Dramático caiu no gosto de jovens intelectuais que julgavam ultrapassados os repertórios dos dramas, melodramas e comédias encenadas no “São Pedro”. Inspirado no teatro europeu, Emílio Doux, ensaiador francês que atuou no novo teatro, leva aos palcos cariocas leves comédias. A princípio *vaudevilles*, aperfeiçoando-os e desenvolvendo, posteriormente, a comédia realista, com adaptações de obras de escritores como Alexandre Dumas Filho e Émile Augier.

Evidenciavam-se, então, em meados do século XIX, duas estéticas teatrais. De um lado as farsas de João Caetano, encenadas no “São Pedro”, e do outro a comédia realista, no “Ginásio Dramático”, que, apesar de retratar os costumes sociais e defender a moralidade como nas peças apresentadas no teatro rival, exigia que os procedimentos teatrais fossem colhidos na alta comédia, em que os exageros cênicos e as caricaturas, por exemplo, fossem coibidos. Nesse momento de renovação teatral, uma nova estética literária ganhava força: o Realismo, movimento literário que “[...] designa as obras literárias modeladas em estreita imitação da vida real e que retiram seus assuntos do mundo do real, encarado de maneira objetiva, fotográfica, documental, sem participação subjetiva do artista” (COUTINHO, 2004, p. 9).

O Realismo surge em contraposição a alguns preceitos do Romantismo, como a subjetividade, a imaginação, a fantasia e o sentimentalismo. Essa reação ao Romantismo, que comumente é verificada nos textos em prosa, também é vivida no teatro. Uma das características fundamentais que diferenciará o teatro realista do romântico será a naturalidade com que os atores interpretarão as personagens. Era necessário aproximar-se de forma mais condizente da realidade, evitando-se “[...] as paixões exacerbadas, o ritmo tenso da ação dramática e o forte colorido do drama romântico” (GUINSBURG, 2006, 266). Escritores como Furtado Coelho, Quintino Bocaiúva, José de Alencar e Machado de Assis defendiam esse tipo de teatro.

Furtado Coelho, considerado um dos maiores atores do teatro brasileiro, teceu uma série de reflexões ao novo momento da dramaturgia nacional, expressando seu contentamento em relação às novas peças e os seus ideais em relação ao futuro do teatro. Em folhetim

publicado no *Correio Mercantil*, Coelho, elogiando *Le Demi-Monde* de Alexandre Dumas Filho, mostra seu entusiasmo com a nova comédia realista:

Na alta comédia então, aonde se exibem na cena as verdades da vida real de hoje, aonde se traduzem e se explicam naturalmente os segredos que são muitas vezes as causas de terríveis desgostos, aonde se aclaram e se iluminam com a luz da crítica as razões, ainda para muitos misteriosas, das peripécias e episódios revoltantes que de vez em quando vêm perturbar a calma da vida honesta e pura das sociedades distintas: na alta comédia, digo, nesse gênero moderno da poesia dramática, aonde em todas as suas faces vem estereotipar-se a vida tal qual ela é, e com a expressão da sua realidade, Alexandre Dumas Filho ganhou o primeiro lugar como escritor, que se ainda não havia como autor da *Dama das Camélias*, chegou até ele com o seu *Demi-Monde* (apud FARIA, 2001, p. 89).

A alta comédia é o gênero aclamado por Furtado Coelho, devendo tornar-se uma constante no Teatro Ginásio Dramática revelando a realidade social sem máscaras e, ao mesmo tempo, emitindo lições moralizantes. Quintino Bocaiúva também empenhou-se em destacar o papel do teatro no desenvolvimento da sociedade brasileira, defendendo a função utilitária da dramaturgia. Para ele, tanto a comédia quanto a tragédia e o drama devem ter por finalidade a moralização social. Vale destacar que a comédia era para Bocaiúva

[...] o gênero mais difícil de ser cultivado, seja porque ao longo dos tempos seus preceitos foram ignorados e seus fins corrompidos, seja porque “é ainda hoje julgado com mais leviandade e desfavor”. Em compensação [...] nenhum gênero “tem tido um papel mais distinto, uma missão mais nobre”. Ou seja, a missão de “corrigir os costumes da sociedade pela crítica moralizada de seus defeitos, pela *ridicularização* sentenciosa de seus vícios” (FARIA, 2001, 92).

No que diz respeito à moralização social, o termo “ridicularização” é um dos mais citados nas reflexões dos críticos teatrais do século XIX. No teatro Romântico, foi o mecanismo cômico mais usual, destinado que era a coagir certos comportamentos sociais. No teatro Realista, continua como peça chave para a manutenção da moralidade. Constatase, então, que, na essência, o objetivo dos dois estilos teatrais vigentes no século XIX era o mesmo: coibir os vícios sociais por meio da ridicularização. Vale destacar que, de acordo com Bergson, a comicidade construída a partir da ridicularização de uma personagem atrela-se “[...] a uma causa profunda, a certa distração fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples” (2007, p. 19).

Essa distração citada por Bergson deve ser combatida para que o indivíduo não se torne alguém absorvido na materialidade de uma ocupação mecânica, sempre imutável e que

não se renova diante da dinamicidade da vida. O comportamento mecanizado representa um desvio de conduta que, segundo Bergson, desequilibra a conjuntura de uma sociedade que se pretende harmônica. Para reabilitar socialmente esse tipo humano nada mais eficaz do que o riso, que, dirigindo-se a uma postura moralmente inaceitável a ridiculariza, e “[...] um defeito ridículo, ao sentir-se ridículo, procura modificar-se, pelo menos exteriormente” (BERGSON, 2007, p. 13).

Para Bocaiúva, é no gênero cômico, como já foi dito, que a ridicularização encontra maior eco, uma vez que personagens ridículas geram comicidade ao mesmo tempo em que desperta na plateia uma consciência em torno do próprio comportamento. Atos ridicularizados no palco passam a ser rejeitados pelo espectador. Assim, a comédia seria o gênero que mais facilmente se aplicaria a esse propósito de moralizar a sociedade, pois

Sendo ela destinada a instruir divertindo, sendo por sua própria natureza de todas as fórmulas dramáticas a mais simples, a mais popular, deve por consequência falar de modo que seja facilmente compreendida, deve dirigir-se à inteligência do público, tão simples em sua direção quanto profunda em sua moralidade, de sorte que se insinue facilmente por seu espírito, que se introduza sem esforço em sua consciência, para ali deixar implantada a semente instrutiva que lhe deve ofertar e cuja germinação deve fazer todo o seu fim, todo o interesse de seu efeito (BOCAIÚVA, 1858, p. 43).

O efeito moralizador também era exigência de José de Alencar para as peças cômicas. Esse efeito deveria estar presente na comédia realista. Também como folhetinista do *Correio Mercantil*, posicionou-se a favor da renovação teatral que vinha insurgindo nos palcos cariocas do século XIX. Alencar criticou veemente o estilo interpretativo de João Caetano, considerando-o ultrapassado e demonstrando grande simpatia pelos espetáculos encenados no Ginásio Dramático. É inspirado nesses espetáculos que o autor de *Iracema* aventurar-se-á como dramaturgo. Assim, Alencar estreia no teatro com as peças *O Rio de Janeiro*, *Verso e Reverso*, *O Demônio Familiar* e *As Asas de um Anjo*, em 1858. Vale destacar que *O Demônio Familiar* foi considerada “[...] a primeira peça brasileira escrita de acordo com o modelo da comédia realista francesa” (FARIA, 2001, p. 98), unindo dois elementos básicos: o utilitarismo da arte e a naturalidade interpretativa dos atores.

Assim como Bocaiúva e Furtado Coelho, José de Alencar exigia que o teatro nacional bebesse da fonte francesa, aliando recursos interpretativos condizentes com a realidade e com o efeito moralizador, soma que resulta na alta comédia. A inspiração de Alencar foi Dumas Filho, com o seu “novo jogo de cena” que colocava os atores, por exemplo, de costas para a

plateia, simulando uma cena real em que as personagens agem como se não estivessem sendo observadas pelos espectadores. Dumas Filho é a grande novidade do teatro francês.

Pintando os costumes e a moralidade de forma brilhante e sem os exageros românticos, o autor de *A Dama das Camélias*, transcende, segundo Alencar, o trabalho de Molière que, na feitura de suas comédias, apoiava-se nos costumes sociais e propunha a correção de hábitos negativos. Molière

[...] apresentava no teatro quadros históricos nos quais se viam perfeitamente desenhados os caracteres de uma época.

Mas esses quadros eram sempre quadrados; e o espectador vendo-os no teatro não se convencia da sua verdade; era preciso que a arte se aperfeiçoasse tanto que imitasse a natureza; era preciso que a imaginação se obscurecesse para deixar ver a realidade. É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral (ALENCAR, 2001, p. 471).

Influenciado por esse novo modo de fazer teatro, as peças de Alencar acabam afastando-se das comédias de costumes de Martins Pena e Macedo, buscando uma comicidade mais leve, sem os exageros cênicos, sem as pancadarias, os disfarces, os esconderijos e, sobretudo, sem qualquer traço de imoralidade linguística ou gestual, pois seu intuito era “fazer rir, sem fazer corar”. Era esse tipo de teatro elogiado por Machado de Assis.

O modelo de teatro que interessava a Machado de Assis era aquele que transcendesse a simples intenção de divertir a plateia. Para Machado, o teatro deveria ser um “canal de iniciação” para o desenvolvimento intelectual e moral da sociedade. Ao lado do jornal e da tribuna, o teatro deveria ocupar-se desse papel civilizador. Jornal, tribuna e teatro eram os meios pelos quais se poderia proclamar

[...] a educação pública. Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiveram um desenvolvimento conveniente – as calígens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários.

É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande *fiat* de todos os tempos.

Há porém uma diferença: na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida nos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise (ASSIS, 2001, p. 492).

Machado demonstrava alta estima pelo teatro, enaltecendo-o e conclamando-o principal meio de civilizar a sociedade, pois “[...] representa um tipo especial de linguagem que permite ver as coisas que estão obscurecidas em outros tipos de textos” (BRAIT, 1999, p. 22). Essa verdade das coisas é o preceito fundamental do teatro realista, teatro esse a que Machado tecerá inúmeras reflexões e colherá os elementos necessários para compor as suas próprias peças. Embora consagrado por seus romances e contos, foi o gênero teatral “[...] que permitiu ao autor exercitar a fantasia e o bom gosto literário, fosse na criação dos enredos e personagens, fosse na construção da linguagem dramática, à qual deu brilho, refinamento e vivacidade” (FARIA, 2001, p. 183).

Diante da importância do teatro na vida literária de Machado de Assis, discorreremos, no capítulo seguinte, sobre a crítica teatral Machadiana, procurando desconstruir a visão estereotipada acerca de suas peças aliando-nos, pois, à posição de João Roberto Faria (2001; 2003). Estudioso do contexto histórico e estético do teatro do século XIX, Faria contribui demasiadamente não só com a análise do universo das obras, autores e encenações do período, como também revitaliza a visão crítica de Machado sobre o teatro brasileiro e sobre a composição de suas peças teatrais. Com a publicação do livro *Machado de Assis – do teatro* (2008), Faria dá vez a uma arte que Machado cultivou durante toda a sua vida literária, seja tecendo críticas ao teatro desenvolvido no país ou produzindo suas próprias peças.

Além de colocações em torno do teatro de Machado de Assis, achamos conveniente, também, no próximo capítulo, enfatizar o uso de procedimentos narrativos por esse autor na composição de suas peças teatrais, elementos que a crítica, comumente, identifica como aspectos importantes da prosa ficcional machadiana, como a sátira menipeia analisada por Sá Rego (1989) na obra *Memória Póstuma de Brás Cubas*.

2.1 O TEATRO DE MACHADO DE ASSIS

Apesar de Machado de Assis ter produzido peças teatrais durante toda a sua carreira literária – sua última peça, *Lição de Botânica*, data de 1906 –, poucas são as análises em torno desse gênero cultivado por ele desde a sua juventude. Na historiografia literária brasileira o espaço reservado ao teatro machadiano, comparando-se com as críticas em torno de sua narrativa ficcional, por exemplo, é bastante restrito, apesar de alguns escritores reconhecerem

que Machado de Assis, já nesse primeiro momento de sua produção artística, “mostrava-se uma figura extraordinária e, em toda a significação do termo, distinta que viria a ser em nossas letras, tanto pelo seu engenho como pela sua elevação moral” (VERÍSSIMO, 1998, p. 407). Contudo, são poucas as palavras dedicadas a essa “figura extraordinária” no campo do teatro, relegando-se esse momento de Machado de Assis a uma fase de iniciação e de ensaio rumo à produção de suas grandes obras da prosa ficcional.

Ao Machado dramaturgo nossa crítica literária pouco se dedicou. Ao que tudo indica tal posição está consubstanciada numa avaliação bastante conhecida de Quintino Bocaiúva sobre as peças *O Caminho da Porta* e *O Protocolo*:

As tuas duas comédias, modeladas ao gosto dos provérbios franceses, não revelam nada mais do que a maravilhosa aptidão do teu espírito, a profusa riqueza do teu estilo. Não inspiram nada mais do que simpatia e consideração por um talento que se amaneira a todas as formas da concepção.

Como lhes falta a idéia, falta-lhes a base. São belas, porque são bem escritas. São valiosas, como artefatos literários, mas até onde a minha vaidosa presunção crítica pode ser tolerada, devo declarar-te que elas são frias e insensíveis, como todo o sujeito sem alma.

Debaixo deste ponto de vista, e respondendo a uma interrogação direta que me diriges, devo dizer-te que havia mais perigo em apresentá-las ao público sobre a rampa da cena do que há em oferecê-las à leitura calma e refletida. O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete. As tuas comédias são para serem lidas e não representadas. Como elas são um brinco de espírito podem distrair o espírito. Como não têm coração não podem pretender sensibilizar a ninguém.

[...]

O que desejo, o que te peço, é que apresentes nesse mesmo gênero algum trabalho mais sério, mais novo, mais original e mais completo. Já fizeste esboços, atira-te à grande pintura.

Posso garantir-te que conquistarás aplausos mais convencidos e mais duradouros.

Em todo o caso, repito-te que fazes bem. Sujeita-te à crítica de todos, para que possas corrigir-te a ti mesmo. Como te mostras despretensioso, colherás o fruto são da tua modéstia não fingida. Pela minha parte estou sempre disposto a acompanhar-te, retribuindo-te em simpatia toda a consideração que me impõe a tua jovem e vigorosa inteligência (BOCAIÚVA, 2001, p. 553-554).

É comum encontramos em muitas críticas sobre o teatro brasileiro passagens dessa carta para atestar a falta de qualidade cênica das primeiras peças de Machado de Assis e justificar, talvez, o desinteresse em analisar mais profundamente suas obras teatrais. Citando-se essa carta de forma fragmentada em muitos estudos literários, criou-se a impressão de que Machado não seria um bom comediógrafo, já que suas peças representam um “ensaio”, uma “experiência”, uma “ginástica de estilo” e “são para serem lidas e não representadas”. Opinião semelhante encontramos em José Veríssimo ao afirmar que Machado de Assis

Fizera teatro não só porque o momento, o de maior florescimento do nosso, lho acoçoava, mas por gênero que o atraía, cuidando que as qualidades para ele se apurariam com o tempo e o trabalho. [...] uma porção de dons somemos, mas essenciais ao bom sucesso na arte inferior que é o teatro, faltavam a Machado de Assis. No teatro nunca pôde ele passar de composições ligeiras, ao gosto de "provérbios" franceses, sainetes, contos porventura espirituosamente dialogados, algumas encantadoras de graça fina e elegante estilo, mas sem grande valor teatral. [...] Tudo, porém, não passava de um ato, excelente como literatura amena para deleitar-nos uma hora, mas sem a ação, a força, a emoção que deve trazer a obra teatral (1998, p. 345-358).

As asserções feitas por Veríssimo e Quintino Bocaiúva revelam críticas contundentes contra as produções teatrais de Machado. De acordo com Bocaiúva, apesar de as peças revelarem a “profusa riqueza” do estilo machadiano, serem bem escritas e “valiosas como artefatos literários”, representam apenas um caminho que pode conduzir ao aperfeiçoamento do autor lançando-se esse “à grande pintura”. Na visão de Veríssimo verificada na citação acima, Machado não atinge o aperfeiçoamento de autor teatral suscitada por Bocaiúva, adquirindo suas peças pouco valor literário. É interessante notar que essa perspectiva em torno das peças de Machado de Assis está atrelada, segundo Pinheiro (2008), a desvalorização do provérbio dramático, pequenas peças cuja dramaticidade se concentrava nos diálogos das personagens. Apesar de Machado apoiar o desenvolvimento do teatro realista, que trazia aos palcos uma renovação técnica e temática, foi seguindo o modelo do provérbio dramático, representado nos palcos franceses por escritores como Feuillet e Musset, que ele desenvolve suas peças.

De fato, não presenciamos nas peças de Machado de Assis, tal qual o que se exigia fosse o teatro realista, uma moralidade social que “[...] devia não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade” (PRADO, 1999, p. 80). Analisando as peças *Hoje avental, Manhã luva* e *O caminho da porta* não verificamos uma sátira mordaz que julga os maus comportamentos de forma incisiva, mas uma sátira que nos possibilita assumir um posicionamento diante do ridículo apresentado. Vendo desse ponto de vista, parece que a sátira que Machado de Assis empreende nas peças acima aproxima-se da sátira menipeia na qual “[...] coexistem a seriedade e a comicidade, sem que nenhuma destas assuma preponderância, sem que o elemento satírico sirva apenas como um meio para a afirmação de uma verdade moral e indiscutível (SÁ REGO, 1989, p. 59).

De acordo com alguns críticos, a sátira menipeia é um mecanismo narrativo presente na prosa ficcional da segunda fase da obra de Machado de Assis. Enylton de Sá Rego, em *O*

calundu e a panacéia (1989), procura documentar de forma mais precisa a recorrência dos elementos narrativos peculiares a esse tipo de sátira em Machado. Em busca de um conhecimento mais amplo sobre os aspectos da sátira menipeia, ou luciânica, como prefere chamar, Sá Rego traça um resumo histórico crítico de textos importantes associados à tradição luciânica. Dessa forma, analisa textos de autores como, Menipo de Gadara – considerado o primeiro a subverter os valores morais da sátira romana –, Varrão, Sêneca, Luciano de Samosata, Erasmo, Robert Burton, Sterne e Quintiliano.

A partir do estudo desses textos, Sá Rego conclui que todos eles apresentam em comum as mesmas características da poética do lucianismo, a qual também pode ser verificada em determinadas obras de Machado de Assis. Essas características são:

1) criação – ou – continuação de um gênero literário inovador, através da união de dois gêneros até então distintos: o diálogo filosófico e a comédia; 2) utilização sistemática da paródia aos textos literários clássicos e contemporâneos, como meio de renovação artística; 3) extrema liberdade de imaginação, não se limitando às exigências da história ou da verossimilhança; 4) estatuto ambíguo e caráter não-moralizante da maior parte de sua sátira, na qual nem o elemento sério nem o elemento cômico tem preponderância, mas apenas coexistem; 5) aproveitamento sistemático do ponto de vista do kataskopos ou observador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo (SÁ REGO, 1989, p. 45-46).

De acordo com Sá Rego, há recorrência de uma ou outra característica da sátira menipeia elencada acima nos textos machadianos, como nas crônicas e contos, a partir de meados da década de setenta do século XIX. Nos romances, é somente a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que Machado de Assis passa a se servir da sátira menipeia. Sá Rego não cita o teatro de Machado, mas, como verificaremos nas análises das peças *Hoje avental, amanhã luva* e *O caminho da porta*, podemos dizer que alguns elementos da sátira menipeia constituem pontos importantes na composição dessas obras. Em ambas as peças, por exemplo, não se emite uma verdade moral, mas uma ridicularização de certos comportamentos que não visa convencer o leitor sobre o certo ou errado de forma explícita, cabendo-lhe o julgamento das questões discutidas no palco. Assim, em *Hoje avental, amanhã luva*, a personagem Rosinha, empregada doméstica que abusa de artimanhas para ascender socialmente não será, na própria narrativa da peça, julgada moralmente, cabendo ao espectador presumir se “os fins justificam os meios”. Em *O caminho da porta*, Carlota, apesar de ser considerada uma “namoradeira”, também não receberá, ao fim da peça, uma lição moralizadora. Ao público

que julgue o fato de essa personagem chegar ao final da peça sozinha, sem nenhum namorado ou marido, ser um castigo, já que a postura da personagem nada sugere a esse respeito.

Outro ponto em comum nas peças aqui analisadas e que reporta a um dos elementos da sátira menipeia é a alusão a textos de outros escritores de forma paródica. Na peça *Hoje avental, amanhã luva*, a personagem Durval, um cafajeste nato, cita uma frase da peça *Hamlet*, de Shakespeare, em diálogo com a personagem Rosinha sobre a beleza de outra personagem da peça. Durval diz: “Era elegante e bela há bons dois anos. Sê-lo-á ainda? Não será? Dilema de Hamlet” (ASSIS, 2001, p. 5). Nessa frase, temos uma apropriação lúdica do texto de Shakespeare e um tipo de paródia que caracteriza a sátira menipeia, a “paródia a textos definidos, através de citações literais ou quase literais, geralmente em um contexto distinto daquele ao qual a passagem em questão teria sido apropriada” (SÁ REGO, 1989, p. 52). Já na peça *O caminho da porta*, parodia-se “os temas e ideias da literatura e da vida social contemporânea” (Ibid., p. 52). Nessa obra, tanto o discurso da literatura romântica quanto da realista são desacralizados por meio da paródia e da ironia.

Ponto fundamental das peças, e que as qualifica como provérbios dramáticos, é o desenvolvimento da ação cênica por meio dos diálogos entre as personagens. Em *Hoje avental, amanhã luva* e *O caminho da porta*, presenciamos “ações rarefeitas e uma comédia centrada na linguagem” (FARIA, 2003, p. XVII). Segundo Sá Rego, uma das características da arte de Luciano de Samosata, grande representante da sátira menipeia, “consiste precisamente em apresentar seus personagens em diálogos como que ouvidos por um espectador distanciado, deixando assim ao leitor as conclusões sobre a moralidade do texto” (1989, p. 61). Dentro dessa perspectiva, as peças de Machado de Assis analisadas neste trabalho acadêmico também podem alinhar-se à tradição da sátira menipeia. Procuraremos discutir esse pensamento nos capítulos seguintes.

Diante do que foi dito, as peças teatrais de Machado de Assis ainda revelam certos preceitos, certas nuances que precisam ser exploradas. Envolver-se com o teatro de Machado de Assis é tarefa urgente, fazendo-se necessário, segundo Loyola, “[...] interrogar-lhes um sentido, promover o cotejo do conjunto, estabelecer o diálogo possível com a obra com um todo” (1997, p. 16) uma vez que muito dos caracteres ficcionista de Machado de Assis já se encontram em suas peças. Jacobbi, tecendo algumas considerações sobre a peça *Lição de Botânica*, expõe o seu entusiasmo diante da narrativa dessa obra

[...] cheia de situações resolvidas diretamente pelo diálogo; e este diálogo é um dos mais brilhantes, dos mais dinâmicos, dos mais cheios de nuances irônicas e do sentido vivo da realidade, que se possa conhecer na literatura (1962, p.59).

Outros escritores, como Roberto Faria, questionam a permanência, ainda na análise literária, da visão estereotipada das peças de Machado de Assis, atentando para o fato de que muitas de suas peças “[...] passaram pela prova do palco com sucesso” (FARIA, 2001, p. 119), como a montagem da peça *O Protocolo* em 1958. Sobre essa peça Bárbara Heliodora escreve: “[...] provavelmente, em poucas ocasiões, um brasileiro do passado tem sido recebido com tamanha sensação de revelação como foi Machado de Assis na noite de estreia de *O Protocolo*” (apud ALMEIDA, 1987, p. 32).

Apesar de renomados críticos, como Sábato Magaldi, que procurou traçar um panorama do teatro brasileiro, afirmarem que as peças de Machado apresentam inconsistências e não “[...] revelam grandes qualidades em si” (MAGALDI, 1996, 116), corroborando com o pensamento de Bocaiúva, uma leitura apenas superficial de peças como *O Caminho da Porta* revelam o contrário. Se para Magaldi, e tantos outros, as peças de Machado não servem para o palco, asserção que envolve determinada visão sobre o que deve ser o espetáculo cênico, ao menos poderiam considerar o texto em si, que já traz peculiaridades do nosso autor verificadas em seus romances. A ironia, que Machado deu lugar de destaque na literatura brasileira do século XIX, já se faz presente em sua dramaturgia. Por meio do recurso irônico, ele subverte certos elementos e valores como o Romantismo, a mulher e até mesmo o Realismo, algo que retomaremos mais adiante.

Como já assinalado, Machado de Assis escreveu e publicou peças de teatro ao longo de toda a sua carreira literária. De 1860 a 1906, ele produz onze obras teatrais cômicas, a saber: *Hoje avental, amanhã luva* (1860), *Desencantos* (1861), *O caminho da porta* (1862), *O protocolo* (1862), *Quase ministro* (1862), *Os deuses de casaca* (1865), *As forças caudinas* (1865), *Uma ode de Anacreonte* (1870), *Tu só, tu, puro amor* (1880), *Não consultes médico* (1896) e *Lição de Botânica* (1906). Diante dessa cronologia, Loyola (1997) atenta para o fato de que a peça *Lição de Botânica* foi produzida “[...] dois anos antes de *Memorial de Aires*, seis anos depois de *Dom Casmurro* e vinte e cinco de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (p. 16), assim, continua Loyola, “Não deveríamos nos surpreender, se acaso encontrássemos ali, naquelas páginas de teatro quase esquecidas, certas esferas fundamentais vinculadas ao Romance e ao Conto” (1997, p. 16).

A hipótese de Loyola nos faz pensar sobre a crítica literária que não se lançou a uma investigação mais aguçada das peças de Machado apenas apoiada no julgamento que fizera Quintino Bocaiúva. Como a crítica se deixou influenciar, longamente, pelo julgamento

sentencioso que Bocaiúva direcionara às primeiras peças de Machado? O mesmo autor que escreveu *Dom Casmurro* escreveu *Lição de Botânica*, temos aí o mesmo gênio criador e só esse fato seria suficiente para se quebrar uma tradição literária que ignorou o teatro machadiano. Diante de tal perspectiva, nosso trabalho que era o de investigar e analisar o cômico no teatro de Machado de Assis acabou por enveredar-se, também, pelo caminho de valorização da dramaturgia desse escritor.

Pesquisando sobre a comicidade em Machado de Assis, percebemos o quão rico e instigante é o seu trabalho teatral, o seu envolvimento com o teatro desde a sua juventude, os seus primeiros pensamentos críticos sobre essa arte, seus desejos e anseios e suas primeiras manifestações literárias. O apreço de Machado pelo teatro mostra-se bastante significativo e não deve ser desconsiderado pela crítica na composição de um estudo mais abrangente sobre o universo literário de nosso autor, não se restringindo apenas à cronologia dos fatos e das obras.

Muitos escritores procuraram delinear os principais caracteres do Machado ficcionista, autor de romances e contos. Quanto a esse Machado, não lhe faltam elogios. De acordo com Afrânio Coutinho, ele “representa, no Brasil, o primeiro e o mais acabado modelo do homem de letras autêntico” (2004, p. 151). Dedicando-se exaustivamente ao ofício de escrever, desenvolve um estilo de composição ímpar na literatura nacional, sendo a sua ficção “o ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista” (BOSI, 1994, p. 174) atingindo, ainda segundo Bosi, “um dos caminhos permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e da universalidade” (*Ibid.*, p.182). Sendo a sua genialidade remetida quase que exclusivamente à produção de seus contos e romances, é notório o manancial crítico referente a essas obras. O mesmo não acontece com a sua dramaturgia, tão rica e singular e ainda pouco estudada.

Crítico teatral aos vinte anos de idade, Machado preconizava que o teatro deveria constituir-se em um meio para que os aspectos sociais da nação fossem abordados e os valores morais fossem discutidos, atribuindo-se a tal gênero caráter realista. Nas palavras do próprio autor,

a arte não pode aberrar das condições atuais da sociedade para perder-se no mundo labiríntico das abstrações. O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora, não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito da sociedade; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos momentos, nos vários momentos da sua atividade (ASSIS, 2001, p. 489).

A crítica de Machado ao teatro desenvolvido no Brasil direcionava-se às peças que se vinham produzindo em meados do século dezenove, peças em sua maioria de origem estrangeira que colocavam em cena tipos e temas que não condiziam com a realidade brasileira da época. Os produtores e dramaturgos brasileiros, então, faziam

desfilar em face das multidões uma procissão de manjares esquisitos de um sabor estranho, no festim da arte, os naturalizaram sem cuidar dos elementos que fermentavam em torno da nossa sociedade, e que só esperavam uma mão poderosa para tomarem uma forma e uma direção.

[...]

É uma mina o estrangeiro, há sempre que tomar à mão; e as inteligências não são máquinas dispostas às vontades e conveniências especulativas.

Daqui o nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha.

[...]

Pelo lado da arte o teatro deixa de ser uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade. A crítica revolverá debalde o escalpelo nesse ventre sem entranhas próprias, pode ir procurar o estudo do povo em outra face; no teatro não encontrará o cunho nacional; mas uma galeria bastarda, um grupo furta-cor, uma associação de nacionalidades (ASSIS, 2001, p. 491-492).

De acordo com Faria (2001), Machado de Assis chegou mesmo, para coibir esse tipo de arte imitativa, a sugerir que se cobrasse um imposto sobre as peças traduzidas. Era uma forma encontrada por ele para minimizar as traduções e forçar os empresários teatrais a incentivarem a encenação de obras com repertório colhido na sociedade brasileira.

A posição de Machado quanto às produções teatrais atrela-se ao seu engajamento social e político, à sua preocupação em construir em seu país uma literatura nacional. De acordo com Lucia Miguel Pereira, renomada estudiosa da vida e da obra de Machado de Assis, este autor via na literatura um meio de esboçar os modos e os costumes do homem brasileiro, algo que ele explicita no ensaio “Instinto de nacionalidade” (1873). Nesse ensaio, o autor problematiza a questão do caráter nacional da literatura, da arte e da cultura como um todo, destacando o papel do escritor na constituição de uma mentalidade consciente do público leitor quanto à realidade concreta de seu país. Para Machado, “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando se trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (*apud* PEREIRA, 1982, p. 383).

De acordo com Faria, Machado de Assis defendia e exigia a função utilitária do teatro, do palco transformado em um local de difusão cultural e de debate social. Dessa forma,

Machado, contrário à arte pela arte, recheou seu texto com referências ao teatro como “um canal de iniciação”, “um meio de propaganda” ou “um meio de educação

pública”, aproximando-o da imprensa e da tribuna. Porém, mais insinuante e eficaz do que a palavra escrita ou falada, a palavra dramatizada é que tinha melhores condições de inocular na veia do povo “o sangue da civilização”. Um país sem literatura dramática estaria, portanto, condenado ao atraso moral e ao desconhecimento de si próprio, pois a arte é que cumpria “assinalar como um relevo as aspirações éticas de um povo – e aperfeiçoá-las, para um resultado de futuro grandioso” (FARIA, 2001, p. 470-471).

Como crítico teatral, Machado de Assis preocupou-se com todos os elementos da arte cênica: com o texto dramático, a postura dos atores, a ornamentação do palco, os figurinos, em fim, todos os aspectos atrelados ao universo teatral. Os artistas, segundo Machado, deveriam representar de forma natural de modo que a plateia se reconhecesse e identificasse ali certa semelhança com a vida real. Para tanto, era necessário muito estudo e prática, algo que não era verificado em Furtado Coelho, por exemplo. Aficionado pela arte teatral, Machado chega mesmo a criticar o bigode do ator Furtado Coelho, uma vez que

o ator deve ser um Proteu, que muda de figura conforme a personagem que representa, e o Sr. Furtado com os seus bigodes, de que usa na rua, representa sempre a mesma fisionomia, em todos papéis. Pois se é verdade que ele tem uma vocação decidida pela arte, não deve fazer o sacrifício dos seus bigodes à mesma arte? (ASSIS, 2001, p. 497).

No que diz respeito à estética teatral desenvolvida no Brasil, Machado tinha clara predileção pelo teatro realista, que na metade do século dezenove dividia espaço com o teatro romântico, este representado no palco do “Teatro São Pedro de Alcântara”, onde se encenavam os dramas românticos e as comédias de costumes sob a orientação do dramaturgo João Caetano, e, aquele, representado no palco do “Teatro Ginásio Dramático”, no qual se encenavam “as comédias modernas”, comédias realistas inspiradas no modelo francês. Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar foram alguns dos que tiveram suas peças encenadas no Ginásio Dramático, tendo Alencar importância fundamental na formação do jovem Machado de Assis.

José de Alencar acompanhou a rivalidade entre o Teatro Ginásio Dramático e o Teatro São Pedro, registrando em seus folhetins a sua preferência pelo primeiro. Em 1857, tecendo algumas considerações sobre a sua peça *O Demônio Familiar*, Alencar lança um olhar crítico sobre as peças teatrais produzidas ao gosto romântico. Segundo o autor,

[...] Pena, muito conhecido por suas farsas graciosas, pintava até certo ponto os costumes brasileiros; mas pintava-os sem criticar, visava antes ao efeito cômico do que ao efeito moral; as suas obras são antes uma sátira dialogada, do que uma

comédia. Entretanto, Pena tinha esse talento de observação, e essa linguagem chistosa, que primam na comédia; mas o desejo dos aplausos fáceis influiu no seu espírito, e o escritor sacrificou talvez as suas ideias ao gosto pouco apurado da época.

[...]

Não acho pois na nossa literatura um modelo, fui buscá-lo no país mais adiantado em civilização, e cujo espírito tanto se harmoniza com a sociedade brasileira; a França. [...] É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro produzisse a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral. O jogo de cena, como se diz em arte dramática, eis a grande criação de Dumas; seus personagens movem-se, falam, pensam como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem; e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas (ALENCAR, 2001, p. 470-471).

Seguindo os passos de Alencar, Machado de Assis também demonstrava maior simpatia pelo teatro cultivado ao gosto realista, no qual vigorava um estilo interpretativo marcado pela espontaneidade dos gestos e dos desempenhos artísticos. De acordo com João Roberto Faria, essa perspectiva era exigência dos “dramas de casaca” ou “comédias realistas” que colocavam em cena personagens que se vestiam como os espectadores, já que os enredos tratavam de assuntos que lhes eram contemporâneos.

Se nos *dramas românticos* eram absolutamente necessários os figurinos da época, porque as ações situavam-se no passado, nos *dramas de casaca*, ao contrário, os artistas trajavam-se como os espectadores da plateia, uma vez que a ação dramática situava-se no presente. Assim, no lugar da capa e da espada, a casaca (GUINSBURG, 2006, p. 116).

Na comédia romântica era comum a criação de paixões exageradas e uma movimentação artística apoiada em recursos burlescos ou do baixo cômico, como pancadarias, esconderijos, situações absurdas, etc.; já na comédia realista primava-se pelo comedimento na ação cênica, imprimindo-se maior naturalidade aos gestos e à linguagem. É interessante notar que apesar da diferença dos trajes artísticos e da movimentação cênica, tanto a comédia romântica quanto a realista tinham o intuito de revelar aspectos sociais considerados inadequados e que deveriam ser corrigidos por meio de lições moralizantes. Machado de Assis defendia um teatro com alcance moralizador, todavia esse teatro deveria reproduzir a vida em sociedade de forma mais sensata e natural, deixando de fora recursos do chamado baixo cômico. Dentro dessa perspectiva, o teatro realista assume lugar de destaque na crítica de Machado de Assis considerando-o o modelo a ser seguido na constituição de boas produções dramáticas.

Frequentando os teatros aos dezesseis ou dezessete anos, Machado acompanhou de perto a rivalidade que se configurava entre o “Teatro São Pedro de Alcântara” e o “Teatro Ginásio Dramático”. Mostrando maior apreço pelo segundo, não deixou de tecer inúmeros elogios ao seu “querido Ginásio”, e em seus folhetins faz comentários do tipo: “Em sua vida laboriosa, ele nos tem dado horas aprazíveis, acontecimentos notáveis para a arte. Iniciou ao público da capital, então sufocada na poeira do romantismo, a nova transformação da arte – que invadia então a esfera social” (ASSIS, 1959, p. 39). Por outro lado, não deixou de criticar veemente os espetáculos do “São Pedro”, considerando-os “composições múmias”, nem o empresário João Caetano, que apesar de ser financeiramente auxiliado pelo governo, não investia em mudanças. Machado reconhecia o talento de João Caetano, “[...] mas não lhe perdoava o repertório envelhecido, a falta de iniciativa para se atualizar como artista” (SHCWARCZ, 2015, p. 60).

É alinhando-se a essa nova corrente que Machado produzirá as suas comédias teatrais, aproximando-se do ideal dramático de Alencar, “fazer rir, sem fazer corar”, e afastando-se dos exageros cênicos de Martins Pena.

Ao contrário de Pena, Machado não era afeito à utilização de recursos burlescos. Tinha então em grande conta a “alta comédia” que

[...] utiliza sutilezas de linguagem, alusões, jogos de palavras e ironia visando alcançar a inteligência e a sensibilidade do espectador [...]. Seu alvo predileto são os modismos ou comportamentos humanos, retratados por meio da dialogação viva, repleta de frases de espírito, achados verbais, ironia, a que se acrescenta, inúmeras vezes, altas doses de cinismo (GUINSBURG, 2006, p. 21-22).

Essa perspectiva cênica passou a ser característica fundamental das comédias realistas, podendo ser encontrada em peças de autores como José de Alencar. Machado de Assis também lança mão de mecanismos da alta comédia no enredo de suas peças, tirando do seu público um leve gracejo. Helena Tornquist comentou essa peculiaridade nas produções teatrais de Assis:

Vale lembrar que, no caso específico do teatro de Martins Pena, era visível a opção pelas camadas populares da sociedade com seus costumes mais pitorescos e livres, o que ensejava a introdução de elementos da farsa e, conseqüentemente, a obtenção de um efeito cômico imediato. Já o autor de *Desencantos*, apesar de mais de uma vez ter demonstrado simpatia pelo predecessor, situava-se no campo em que a forma do riso implicava uma participação mais qualificada do público.

Assim, em suas peças, a ausência de situações que implicavam o riso franco, próprio da comédia de costumes e do *vaudeville*, está relacionada ao modo como concebia a comédia e ao projeto de dramaturgia que acalentava para o país (2002, p. 52).

Assim, nas peças de Machado de Assis, observa-se enredos simples, sem muita ação e com diálogos que apresentam um discurso mais elaborado, trazendo à cena temas que permeiam a vida da sociedade carioca, temas que envolvem tanto questões amorosas quanto questões sociais e políticas, todas direcionadas para o universo da alta sociedade do Rio de Janeiro, divertindo o público da corte carioca.

Vale destacar que o espectador do teatro machadiano, de acordo com João Roberto Faria (2001), era representado por uma elite que não contava com muitas opções de entretenimento, apenas os bailes e saraus. Diante dessa realidade, as peças ganham lugar de destaque, principalmente entre o público feminino. Sobre essa particularidade, José de Alencar deixa claro, em uma de suas crônicas, a importância da figura feminina na plateia do Ginásio Dramático:

[...] minhas belas leitoras, sorri, sorri sempre, como sorri o céu, o mar, e tudo que é belo; porque foi este o destino que Deus deu às coisas mimosas: porque é esta a missão que representam neste mundo a beleza e a graça.
E quando quiserdes sorrir, não esqueçais o vosso protegido *Ginásio*, aquele pequeno e lindo teatro sobre o qual tantas vezes conversamos outrora, nos domingos. [...] Se eu já não soubesse, minhas leitoras, que amais de coração este bom teatrinho, que vos dá tantas horas de agradável passatempo [...] não lhe recusaríeis a vossa proteção, que é a maior proteção que pode dar uma linda moça (ALENCAR, 2004, p. 419-420).

O público feminino era cativo das apresentações teatrais do século XIX. Algo que talvez tenha influenciado no repertório teatral de Machado de Assis, uma vez que grande parte de suas peças apresentam enredos voltados para o universo feminino, como *Hoje avental, amanhã luva* e *O caminho da porta*, que colocam em relevo as relações amorosas de duas mulheres que se mostram bastante astutas e espertas no que concerne às resoluções de problemas afetivos. Analisando a comicidade nessas peças, chamou-nos atenção a construção do caráter feminino empreendido por Machado de Assis. Rosinha, personagem principal de *Hoje avental, amanhã luva*, e Carlota, da peça *O caminho da porta*, mostram-se mais racionais e menos emotivas do que certas personagens presente no teatro de Martins Pena, por exemplo. Peculiaridade que será demonstrada, neste trabalho, à medida que formos desvendando as funções e procedimentos cômicos nas peças citadas acima.

De forma geral, podemos dizer que, apesar de abominar os exageros da farsa e o recurso do baixo cômico, Machado de Assis produz, ao longo de sua carreira literária, peças teatrais cômicas baseadas na ridicularização de certas atitudes humanas. Destarte, na peça

Hoje Avental Amanhã Luva (1860) – a sua primeira peça – temos a representação do tipo masculino inescrupuloso que deprecia as mulheres de baixa classe social, como as empregadas domésticas. Em *O Caminho da Porta* (1862) constrói-se a caricaturização do homem arrebatadamente apaixonado que se transforma em fantoche nas mãos de mulheres espertas. Já na peça *Quase Ministro* (1862), Assis coloca em cena tipos humanos movidos pelo interesse político.

Na peça *O Protocolo* (1863) chama-se a atenção para o perigo que se instaura nos lares da família brasileira quando o marido se ausenta, seja por motivo de trabalho ou de desentendimento com a esposa, deixando seu lar e sua mulher vulneráveis às investidas de outro homem. Nessa peça, Machado sugere o tema do adultério. Esboçamos aqui apenas superficialmente os temas de algumas peças de Machado de Assis, obras que revelam certo jogo social e relação de poder entre as personagens, destacando-se o mecanismo da caricaturização e ridicularização de certos comportamentos.

Nos capítulos seguintes deste trabalho, dedicaremos-nos à análise das peças *Hoje avental, amanhã luva* e *O Caminho da Porta*, procurando identificar os procedimentos e as funções da comicidade nessas peças e de que forma tal mecanismo alia-se a nova estética realista francesa que fomentava uma arte moralizadora, educativa, intelectual e nacionalista.

3. COMICIDADE EM *HOJE AVENTAL, AMANHÃ LUVA*

Em seu texto crítico “Idéias sobre o Teatro” (1859), Machado de Assis, um ano antes de estrear a sua primeira peça *Hoje avental, amanhã luva*, esboça o quadro do teatro brasileiro no século XIX. Machado reclama não só a ausência de incentivo à arte dramática realista como a má formação cultural do público que não estaria preparado para apreciá-la. Não citando João Caetano diretamente, Machado critica o tablado transformado em negócio lucrativo, mantendo sempre as mesmas estratégias de aplausos fáceis. Haveria aí um círculo vicioso em que a dramaturgia não exigia uma plateia mais erudita e o espectador, não sendo educado, não exigiria uma renovação teatral. De acordo com Machado, os empresários teatrais

Dirigiram mal as tendências e o povo. Diante das vocações colocaram os horizontes de um futuro inglório, e fizeram crer às turbas que o teatro foi feito para passatempo. Aquelas e este tomaram caminho errado; e divorciaram-se na estrada da civilização (2001, p. 490).

Machado de Assis não via com bons olhos o rumo do teatro nacional. Esse teatro, que renegou a missão nacional “[...] não tem cunho local; reflete as sociedades estranhas, vai ao impulso de revoluções alheias à sociedade que representa, presbita da arte que não enxerga o que se move debaixo das mãos” (ASSIS, 2001, p. 491). Com a dramaturgia realista, Machado viu a possibilidade de renovação teatral, a exemplo do que fez Alexandre Dumas Filho. Dessa forma, lança-se à pintura da arte dramática, abolindo os recursos do baixo cômico, porque não lhe interessava trazer ao palco o ridículo das classes populares. O objetivo era criar peças que discutisse assuntos atuais sem, contudo, apelar para a bufonaria. O conjunto de suas peças revelam que Machado se importou em levar aos palcos o bom gosto, o refinamento e certos aspectos que permeavam a vida da burguesia brasileira. Vale destacar que nas peças aqui analisadas esse homem burguês será ridicularizado. Em *Hoje avental, amanhã luva* um burguês é feito de bobo por uma empregada doméstica.

Essa peça não constitui uma obra fruto da individualidade criativa do autor em questão, já que ela corresponde a uma imitação da comédia francesa de Gustave Nadeau e Émile de Najac intitulada *Chasse au Lion*. À época de Machado de Assis essa prática representava um hábito comum, hábito que consistia em adaptar o enredo original à realidade brasileira. Dessa forma, essa peça não representa uma simples tradução, o que não conferiria a

Machado a designação de criador, mas sim, a uma apropriação do tema que ganha novos contornos e uma nova versão. Em sua peça, Machado inclui elementos que remetem a ambiência nacional, como o carnaval, a roça e a própria cidade do Rio de Janeiro. Contrapondo-se à peça original, também evita falas longas, atribuindo maior dinamicidade às falas de suas personagens e maior leveza aos diálogos, sem aprofundar-se, por exemplo, em questões sociais como a condição de uma empregada doméstica que é menosprezada por um sedutor, tema base da peça.

Publicada no jornal “A Marmota” – desconhece-se o fato de *Hoje avental, amanhã luva* ter sido levada aos palcos –, a peça já revela no próprio título o tema a ser desenvolvido no enredo, a ascensão social. A mulher que ocupa o posto de empregada doméstica ascenderá socialmente, e o modo como tal personagem galgará essa posição renderá à peça divertidos episódios. Apesar de o título já direcionar para o desfecho da obra, no início da peça temos a sensação de estarmos diante de uma obra romântica, em que o mocinho, no caso Durval, volta de uma longa viagem para resgatar um amor do passado, a senhora Sofia de Melo.

Esse quadro inicial será revertido por intermédio dos criados Rosinha e Bento, sem falar que Machado anulará a presença física de Sofia do palco. Sofia será uma ausência cênica e os criados ocupam todo o espaço do palco que representa a sala luxuosa de Sofia. Assim, os criados dormem no sofá, leem jornais e, acima de tudo, conduzem o jogo de manipulação e mentira para alcançarem seus objetivos. Há aí certa inversão de forças, já que os burgueses são enganados pela camada subalterna. Os enganadores aqui serão premiados e a aparente estabilidade verificada no início da peça será desfeita. Esmiucemos melhor, então, o enredo dessa peça.

Ambientada na cidade do Rio de Janeiro, a peça conta com quatro personagens: Rosinha, Bento, Sofia e Durval. A trama da obra teatral em questão transcorre no carnaval de 1859 na luxuosa casa da jovem Sra. Sofia de Melo, a qual tem como criada Rosinha. Vale destacar que a personagem Sofia, como já foi sugerido logo acima, é uma “ausência cênica”, ou seja, apesar de sabermos por meio das falas de Rosinha e Durval que Sofia realmente existe, momento algum ela será vista pelo espectador. É a partir das falas de Rosinha e Durval que ela ganha existência.

Rosinha e Sofia, apesar da diferença social, uma empregada a outra patroa, estudaram no mesmo colégio em Lisboa, foram colegas. A partir desta fala de Rosinha podemos inferir que talvez ela e Sofia gozassem, em Lisboa, da mesma condição social: “[...] estudamos no mesmo colégio, e comemos à mesma mesa. Mas, coisas do mundo!... Ela tornou-se ama e eu criada!” (ASSIS, 2003, p. 7). O fato de Rosinha ter se tornado empregada de uma de suas

colegas, talvez justifique, em parte, o seu empenho em impedir o enlace amoroso entre Sofia e Durval, tomando para si o marido que seria de sua patroa. Eu digo em parte porque a intenção primeira de Rosinha era vingar-se de Durval, que no passado já havia se relacionado com ela. Sendo Durval um homem rico, a criada conseguiria um duplo objetivo: ascender socialmente, mesmo que para isso tivesse que prejudicar Sofia, e vingar-se de Durval.

Na peça aqui analisada, chama-nos atenção a mente artilosa dessa jovem empregada doméstica que não mede esforços para tomar como seu marido o pretendente de sua patroa, o Sr. Durval. As artimanhas de Rosinha e os diálogos travados com Durval rendem à peça cenas divertidas construídas com chistes, gracejos aparentemente despreziosos, mas reveladores do caráter de ambos, como no trecho:

ROSINHA: Vou participar-lhe a sua chegada.
 DURVAL: Sim, vai, vai. Mas olha cá uma palavra.
 ROSINHA: Uma só, entende?
 DURVAL: Dás-me um beijo?
 ROSINHA: Bem vê que são três palavras (ASSIS, 2003, p. 7).

Nessa citação, verificamos aquilo que parece estruturar toda a peça: o embate discursivo entre as personagens principais. Muitas falas de Rosinha retrucam as falas da personagem Durval, demonstrando seu desprezo por tal homem através deste discurso cômico no qual percebemos o uso da ironia e do escárnio por parte da personagem feminina:

ROSINHA: Diga-me. V.S. levou dois anos sem aqui pôr os pés: por que diabo volta agora sem mais nem menos?
 DURVAL: És curiosa. Pois sabe que venho para... para mostrar a Sofia que estou ainda o mesmo.
 ROSINHA: Está mesmo? moralmente, não?
 DURVAL: É boa! Tenho então alguma ruga que indique decadência física?
 ROSINHA: Do físico... não há nada que dizer (FARIA, 2003, p. 4).

Notemos que já nessa primeira peça, Machado imprime a sua marca literária, a ironia, que se faz presente, na citação acima, em uma conversa aparentemente descontraída, mas que já revela o caráter da personagem Durval. Durval retorna para recuperar um amor do passado e mostrar que ainda continua o mesmo, talvez ainda bonito, galante e apaixonado, mas Rosinha logo o desbanca ironicamente julgando a moral do “distinto” homem. De acordo com Brait, “A ironia, seu efeito humorado, tanto pode revelar-se via um chiste, uma anedota, uma página literária, um desenho caricatural, uma conversa descontraída ou uma discussão acirrada [...]” (1996, p. 14).

Essa ironia está a serviço da crítica a um comportamento social, dessa forma, “[...] o deslindamento de valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie parece fazer parte da natureza significativa do humor” (BRAIT, 1996, 14). O humor a serviço da discussão em torno de hábitos e costumes sociais foi sempre algo bastante discutido por Machado de Assis, pelo menos no que diz respeito ao teatro, meio pelo qual ele exercita a arte da ironia. Vale frisar que é com Machado que se observa na literatura brasileira “[...] o aparecimento sistemático da ironia e da paródia como princípios de composição” (BRAYNER, 1979, p. 103), algo que já é verificado em suas peças teatrais.

Hoje avental, amanhã luva apresenta esse “princípio de composição” que aciona a inteligência do espectador por meio de um humor mais sutil e elaborado, além de suscitar certa crítica social. Na análise que se segue, verificaremos que a peça direciona-se para a configuração de uma sátira sério-cômica, cuja função é revelar certos desvios comportamentais da sociedade humana, cabendo ao público posicionar-se em relação a determinadas atitudes consideradas não nobres, atitudes estas que comprometem o desenvolvimento de uma sociedade equilibrada, como sugere Henri Bergson (2007). Vista por outro ângulo, essa peça também acaba revelando um cômico libertador, que tem como função suscitar prazer extravasando conteúdos refreados, como define Sigmund Freud (1977). Analisemos esses pontos observando as personagens centrais da peça em questão, Rosinha e Durval.

Na primeira cena, o modo como Durval refere-se e dirige-se à Rosinha atribui-lhe um caráter um tanto autoritário e inescrupuloso na medida em que ele a deprecia por meio de expressões como: “Cá está a criadinha” / “não é má coisinha” (ASSIS, 2003, p. 3), e a trata desrespeitosamente, sempre a pedir-lhe um beijo e a dirigir-lhe frases galanteadoras, demonstrando, também, certa intimidade e sentimento de posse – “minha menina”, “minha Pequena”, “meu colibri” (Ibid. p. 4), “tens mudado muito, mas como mudam as flores em botão: ficando mais bela!” (Ibid. p. 5) –, apesar da sua intenção em se casar com a Sra. Sofia. Percebemos nessas frases estereotipadas um enrijecimento comportamental. Durval utiliza uma linguagem clichê para mostrar sua afeição por Rosinha, um modo mecanizado de se expressar que revela “[...] certo jogo particular de elementos morais” (BERGSON, 2007, p. 53).

Durval, então, revela-se um sedutor, e tal intimidade com a criada parece-lhe ser justificado pelo fato de Rosinha, em um tempo passado, ter se rendido às suas investidas, fato que ele mesmo relata após Rosinha ter fugido de um beijo seu: “E então! Foges agora! Em outro tempo não eras difícil nas tuas beijocas. Ora vamos! Não tens uma amabilidade para

este camarada que de tão longe volta!” (ASSIS, 2003, p. 5). Mas os tempos são outros e Rosinha passa a desprezá-lo, justificando tal atitude na seguinte frase: “Não quero graças. Agora é outro cantar! Há dois anos eu era uma tola inexperiente... mas hoje!” (Ibid. p. 5).

Assim, percebe-se no enredo um tipo de comportamento masculino moralmente inadmissível, um tipo para quem as mulheres simbolizam meros objetos que estão a sua disposição. Tal personagem, então, parece marcado por uma rigidez de caráter, por certa insociabilidade sustentada em um desvio comportamental. De acordo com Bergson (2007), a função do cômico é, justamente, anular o “enrijecimento para a vida social” agindo, por meio do riso, sobre os comportamentos desviados. Como veremos mais adiante, a personagem Durval será ridicularizada, fato que corrobora a ideia do filósofo francês, acima citado, de que o propósito do cômico é desvelar comportamentos viciosos reprimindo-os por meio da sua ridicularização.

Mecanismo cômico que contribuirá para essa ridicularização é a “comicidade das palavras” associada à “comicidade de caráter”. Por meio das falas de Durval, Machado de Assis nos faz conhecer um vício social bastante comum, enganar as mulheres por meio de galanteios vis. A linguagem estereotipada de Durval suscita o riso e compõe a caricaturização de uma pessoa a partir de uma rigidez comportamental, como se toda a vida moral de um indivíduo parecesse restringir-se a certa imobilidade da linguagem. Para o filósofo francês Bergson (2007), uma expressão repetitiva nos leva a pensar em algo rígido, congelado, preso a uma única forma, sendo o papel do riso flexibilizar “[...] tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social” (BERGSON, 2007, p. 15). A linguagem, então, pode tornar-se um mecanismo que nos faz rir pelo automatismo apresentado, pelo condicionamento corporal instalado no indivíduo em virtude da sua inflexibilidade diante da vida. Ao riso cabe o papel de restabelecer a maleabilidade linguística e social. Assim, será por meio do riso, da ridicularização, que se cobrará da personagem Durval, e de todo o espectador que se vê em situação semelhante, uma mudança de comportamento.

Além dos embates discursivos entre Rosinha e Durval dos quais sobressairá a astúcia da personagem feminina e servirá ao rebaixamento de Durval, essa personagem será ridicularizada, também, por meio do mecanismo da manipulação. A empregada doméstica enganará o pretendente da senhora Sofia de Melo manipulando-o como um boneco de fantoche, enganando-o e fazendo-o achar que está agindo por livre e espontânea vontade. Essa atitude direcionada a Durval é justificada pela própria Rosinha na cena IV, quando ela diz:

Muito bem, Sr. Durval. Então voltou ainda? É a hora da minha vingança. Há dois anos, tola como eu era, quiseste seduzir-me, perder-me, como a muitas outras! E como? mandando-me dinheiro... dinheiro! – Media as infâmias pela posição. Assentava de... Oh! Mas deixa estar! Vais pagar tudo... Gosto de ver essa gente que não enxerga sentimento nas pessoas de condição baixa... como se quem traz um avental, não pode também calçar uma luva! (ASSIS, 2003, p. 10).

Essa fala de Rosinha reforça a caricaturização da personagem Durval, simbolizando a imagem inescrupulosa de um tipo masculino – cafajeste – que humilha as pessoas usando como subterfúgio sua posição social. De acordo com Bergson, a caricatura, um tipo de comicidade das formas, consiste na acentuação de traços que mais se destacam em uma pessoa ou coisa, geralmente com uma visão crítica e jocosa. Para Freud, a caricatura, que é uma forma de enfatizar determinado traço eminente em certo objeto levando-o à degradação, produz efeito cômico. Vale ressaltar que em Durval, não temos a exageração de um traço físico, mas de um caráter particular que nos coloca diante de um tipo específico preso a uma ocupação mecânica que, segundo Bergson, acaba corrompendo a sociedade que se pretende moralmente equilibrada.

A personagem Durval será rebaixada no embate discursivo e no jogo de manipulação a que é sujeitada por uma mulher. Seu comportamento cristalizado e seu caráter imoral fazem parte da *comicidade de caráter*, denominado por Bergson (2007) de alta comédia. Nesse tipo de procedimento, ressalta-se a rigidez de um caráter, a insociabilidade de um indivíduo, a sua não integração à sociedade, o seu desvio comportamental, que deve ser então corrigido pelo riso.

Dessa forma, segundo o filósofo francês, o riso não corresponde a um prazer desinteressado, a um prazer puro. “A ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos. Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, (...) de corrigir pelo menos exteriormente” (2007, p. 102). O riso, assim, tem por objetivo quebrar a mecanicidade dos atos, dos gestos, dos movimentos, da fisionomia, do caráter instalado na superfície das pessoas e que prejudicam a coesão social. E o meio pelo qual o riso atingirá tal objetivo será a partir da ridicularização, da humilhação de um indivíduo preso a um hábito, a um vício, a um defeito que deve ser corrigido para que se restabeleça a ordem social. Vale reafirmar que na peça é principalmente ao comportamento de Durval, ao burguês inescrupuloso, que essa função cômica está atrelada.

Rosinha também representa um tipo específico, a criada esperta que, de acordo com João Roberto Faria, representa “uma personagem de larga tradição cômica no teatro

ocidental” (2003, p. XII). Rosinha é uma mulher inteligente, astuta, charmosa e utilizará essas armas para se vingar de Durval, homem que no passado teve a intenção de seduzi-la e usá-la como um objeto qualquer e não assumir um compromisso sério só pelo fato de Rosinha ser uma reles empregada. A vingança que ela tramará contra Durval será enganá-lo ao ponto de ele não concretizar seu casamento com a “boa” moça, a jovem Sofia, pertencente à alta classe social, e sim com a “criadinha”, ou seja, com a própria Rosinha.

Para tal intento, a ardilosa personagem armará toda uma situação para que Durval se desinteresse completamente por Sofia, desviando seu interesse para que recaia totalmente sobre ela, Rosinha. Assim, essa personagem inculcará em Durval a ideia de que Sofia não possui pretendentes, insinuando que talvez, a tal senhora, já não possua a beleza das moças em tempo de se casarem, como podemos depreender deste diálogo entre Rosinha e Durval na cena VI:

ROSINHA: (...) se ela (Sofia) vai ao baile é unicamente pelos seus bonitos olhos, se não fora V. S., ela não ia.
 DURVAL: Como é isso?
 ROSINHA (indo ao espelho): Mire-se neste espelho.
 DURVAL: Aqui me tens.
 ROSINHA: O que vê nele?
 DURVAL: Boa pergunta! Vejo-me a mim próprio.
 ROSINHA: Pois bem. Está vendo toda a corte da Sra. Sofia, todos os seus adoradores.
 DURVAL: Todos! Não é possível. Há dois anos a bela senhora era a flor bafejada por uma legião de zéfiros... Não é possível.
 ROSINHA: Parece-me criança! Algum dia os zéfiros foram estacionários? Os zéfiros passam e mais nada. É o símbolo do amor moderno.
 DURVAL: E a flor fica no hastil. Mas as flores duram uma manhã apenas. (severo) Quererás tu dizer que Sofia passou a manhã das flores? (ASSIS, 2003, p. 18; 19).

Nessa citação, destaca-se o fato de que quanto mais pretendentes tem uma mulher maior o seu “valor de mercado”, quanto mais disputada, mais valiosa. Rosinha, ao afirmar que a Sra. Sofia de Melo não possuía nenhum pretendente além do Sr. Durval, suscita nessa personagem certa surpresa ou indignação. E, dessa forma, vai incitando Durval a se desinteressar por Sofia. Conduzindo seu jogo de manipulação e mentiras, Rosinha, da mesma forma que desvaloriza o “passe” de Sofia, agregará a si, como veremos mais adiante, grande “valor de compra”, criando pretendentes e mostrando que é disputada.

Procurando cumprir seus objetivos, a jovem serviçal passa a traçar um perfil negativo de Sofia. Sem agredir explicitamente a patroa, Rosinha sugerirá que talvez ela seja mais velha do que a idade que diz ter, e que sua beleza física é fruto de artifícios externos, como roupa

apertada para marcar a cintura e maquiagem para esconder os defeitos faciais, como poderemos observar no diálogo abaixo também na cena VI:

ROSINHA: Não sei se ela lhe esconde algum segredo.
 DURVAL: Nenhum.
 ROSINHA: Pois esconde. Ainda lhe não mostrou a certidão de batismo. (vai sentar-se ao lado oposto)
 DURVAL: Rosinha! E depois, que me importa? Ela é ainda aquele querubim do passado. Tem uma cintura... que cintura!
 ROSINHA: É verdade. Os meus dedos que o digam!
 DURVAL: Hein? E o corado daquelas faces, o alvo daquele colo, o preto daquelas sobancelhas?
 ROSINHA (levantando-se): Ilusão! Tudo isso é tabuleta do Desmarais; aquela cabeça passa pelas minhas mãos. É uma beleza de pó de arroz: mais nada.
 DURVAL (levantando-se bruscamente): Oh! Essa agora!
 ROSINHA (à parte): A pobre senhora está morta! (ASSIS, 2003, p. 20).

Percebemos nesse diálogo um jogo de trapaça pelo qual Rosinha vai desbancando Sofia e corroendo com suas colocações o interesse de Durval por ela. Sofia é definitivamente rejeitada por Durval quando Rosinha, atingindo os brios do jovem galanteador, inventa uma carta escrita por sua ama Sofia para uma amiga, e a lê para Durval. Na carta consta uma série de adjetivos depreciativos contra Durval:

ROSINHA: Uma carta da ama a uma sua amiga. "Querida Amélia: o Sr. Durval é um homem interessante, rico, amável, manso como um cordeiro, e submisso como o meu Cupido..." (a Durval) Cupido é um cão d'água que ela tem.
 DURVAL: A comparação é grotesca na forma, mas exata no fundo. Continua, rapariga.
 ROSINHA (lendo): "Acho-lhe contudo alguns defeitos..."
 DURVAL: Defeitos?
 ROSINHA: "Certas maneiras, certos ridículos, pouco espírito, muito falatório, mas afinal um marido com todas as virtudes necessárias..."
 DURVAL: É demais!
 ROSINHA: "Quando eu conseguir isso, peço-te que venhas vê-lo como um urso na chácara do Souto".
 DURVAL: Um urso!
 ROSINHA (lendo): "Esquecia-me de dizer-te que o Sr. Durval usa de cabeleira." (fecha a carta)
 DURVAL: Cabeleira! É uma calúnia! Uma calúnia atroz! (levando a mão ao meio da cabeça, que está calva) Se eu usasse de cabeleira... (ASSIS, 2003, p. 24).

Notemos na citação acima o recurso cômico da ambiguidade, quando Rosinha compara Durval ao Cupido, que na mitologia romana equivale ao deus grego Eros, mas logo em seguida esclarece ser Cupido, na verdade, o seu cão de estimação. Temos aí a duplicidade de sentido e a graça é produzida a partir da quebra de expectativa em que o enunciado da palavra Cupido carregado por uma significação mais nobre, digamos assim, descamba em

uma significação pejorativa quando passa a nomear um cão. Ponto interessante do diálogo acima é o fato de que apesar de Rosinha estar o tempo todo construindo uma imagem negativa de Durval – “submisso”, “pouco espírito”, calvo, etc. –, algo que desagrada o próprio Durval, mostra-se interessada – lembrando que, na verdade, seria um pensamento de Sofia – pelo rapaz. Subtende-se, então, que um componente essencial na constituição de um bom marido seria a sua submissão à esposa. Temos aí uma inversão de valores já que na sociedade patriarcal brasileira era a mulher que deveria obediência ao marido. Na peça, a mulher emite um discurso masculino exigindo um homem manso, amável e rico.

No início da análise dessa peça, dissemos que Rosinha, para ascender socialmente, utiliza-se de certos subterfúgios, artifícios que rendem a esta obra boas cenas cômicas. Um desses artifícios corresponde a um tipo de procedimento cômico: o cômico de situação. De acordo com Freud, esse tipo de comicidade corresponde ao principal meio de tornar uma pessoa cômica. Para esse teórico,

A situação cômica em que se coloca alguém pode ser uma situação real – por exemplo, esticar a perna de modo a que alguém escorregue, como se fora desajeitado, fazer alguém de bobo, explorando-lhe a credulidade, tentar convencer alguém de algo absurdo, etc. – ou pode ser simulada pelas palavras ou pelo jogo (1977, p. 226).

E como já foi dito, Rosinha, com seu grande poder de persuasão, manipula facilmente a personagem Durval, tentando convencê-lo de algo criado por ela, fazendo-o de bobo, controlando as suas ações como se ele fosse um fantoche. Desse modo, podemos comparar Durval a um boneco, a um ser inanimado que se move de acordo com as intenções de sua manipuladora. Seguindo a teoria de Bergson sobre o cômico, esse tipo humano deve ser ridicularizado, uma vez que, não se colocando vigilante quanto a sua postura na vida e na sociedade, postura que deve sempre estar voltada para uma tensão e uma elasticidade constantes, apresenta um desvio comportamental que deve ser combatido e o castigo para tal comportamento é o riso.

O riso, então, na teoria de Bergson (2007), apresenta uma função coercitiva, a de corrigir os comportamentos desviados e reabilitar os indivíduos para o convívio social. Se Durval apresentasse uma conduta honrosa provavelmente não seria alvo de ridicularização de Rosinha. Ainda quanto ao cômico de situação, Bergson (2007), em um capítulo de sua obra em que ele discorre sobre o fantoche e seus cordões, diz que “inúmeras são as cenas de comédia em que uma personagem acredita estar falando e agindo livremente, personagem

que, por conseguinte, conserva o essencial da vida, mas que, vista de outro lado, aparece como simples brinquedo nas mãos de outra” (2007, p. 57). É o que acontece com Durval, um brinquedo nas mãos de Rosinha que o manipula sem que ele se dê conta da situação ridícula na qual se encontra.

Durval pensa estar agindo livremente, por iniciativa própria, quando na verdade outros estão a persuadi-lo, a manipulá-lo como um fantoche, mecanismo que Bergson (2007) associa a um dos recursos da comédia comumente utilizado no teatro. Esse procedimento que se encontra, de acordo com Bergson, na alta comédia, corresponde a um dos elementos norteadores da comicidade na peça *Hoje avental, amanhã luva*.

Analisemos esta fala de Durval presente na cena X e vejamos como ele se transforma em um fantoche: “Serás compensada, Rosinha. Que linda peça de entrada! (à parte) São dois os enganados – o fidalgo e Sofia (alto) Ah! ah! ah!” (ASSIS, 2003, p. 39). Primeiro vamos esclarecer alguns detalhes. Nessa fala, a referida personagem está a se vangloriar por ter vencido o tal fidalgo, que na verdade representa mais uma artimanha de Rosinha para conquistar Durval. Rosinha combina com Bento, empregado de Durval, para que este simule ser um rico espanhol que ambiciona levá-la ao baile. Bento, então, inventa um nome para o fidalgo que irá representar, pronunciando-o de modo a imitar a língua espanhola: “(...) hidalgo Don Alonso da Sylveira y Zorrila y Gudines y Marouflas de La Vega!” (Ibid., p. 35). Assim, Bento assume o papel de uma personagem, ele se fantasia. De acordo com Bergson, “um homem que se fantasia é cômico. Um homem que parece fantasiado é cômico. Por extensão todo disfarce será cômico (...)” (2007, p. 31).

Ainda quanto aos sobrenomes do fidalgo, podemos dizer que eles enaltecem de modo caricatural a figura do tal espanhol intimidando a personagem Durval, que assustado diz: “É um batalhão que temos à porta! A Espanha muda-se pra cá?” (ASSIS, 2003, p. 35). Vale destacar que, na composição do sobrenome do suposto pretendente espanhol, a tradição que marca a linhagem da aristocracia por meio de sobrenomes pomposos, assim como a postura burguesa que enaltece tal procedimento, estão sendo ridicularizadas.

Em certo momento da peça, o candidato espanhol à mão de Rosinha bate à porta da casa de Sofia para conduzir a criada ao baile. Durval, já convencido das qualidades de Rosinha, não permitirá tal intento. Sentindo-se ameaçado irá pedir Rosinha em casamento e ameaçará o fidalgo de morte caso ele se atreva a insistir em levar a “disputada” moça ao baile. Como já foi dito antes, nessa peça ressalta-se certa visão social da figura feminina, segundo a qual a quantidade de pretendentes mede o valor da mulher no mercado do casamento. Rosinha

inventa para si um nobre pretendente, e se Durval não tinha intenção em casar-se com a jovem moça logo muda de ideia diante do surgimento da concorrência.

Diante do que foi tudo, apesar de Durval achar estar vivendo uma situação real, algo que a própria vida colocou em seu caminho, e estar agindo livremente, na verdade, estava suspenso por cordões como uma marionete, sendo controlado por Rosinha e enganado duplamente, tanto por ela quanto por seu comparsa. Percebemos, então, uma inversão de papéis e de situação em que Durval passa de enganador a enganado. De acordo com Bergson (2007), a “inversão” é um procedimento cômico pelo qual rimos, por exemplo, “[...] do réu que dá uma lição de moral no juiz, da criança que pretende dar lições aos pais, enfim daquilo que se classifica sob a rubrica do ‘mundo às avessas’” (p.70). Desse modo, não pudemos deixar de notar na peça *Hoje avental, amanhã luva*, o modo engenhoso como as personagens que representam a camada social mais baixa, os empregados, enganam seus patrões. Rosinha, como sabemos, usurpa o lugar de sua patroa ao cargo de esposa de Durval e Bento engana o próprio Durval. Rosinha e Bento são criados espertos, instruídos. Rosinha chegou a estudar em Lisboa e Bento, em praticamente toda a cena que aparece, está a ler um jornal e expressando-se de forma exaltada sobre os assuntos vigentes, como na cena abaixo:

BENTO: (entrando com um jornal) Pronto.

DURVAL: Ainda agora! Tens um péssimo defeito para boleiro, é não ouvir.

BENTO: Eu estava embebido com a interessante leitura do Jornal do Comércio: ei-lo. Muito mudadas estão estas coisas por aqui! Não faz uma ideia! E a política? Esperam-se coisas terríveis do parlamento.

DURVAL: Não me maças, mariola! Vai abaixo ao carro e traz uma caixa de papelão que lá está... Anda!

BENTO: Sim, senhor; mas admira-me que V. S. não preste atenção ao estado das coisas (ASSIS, 2007, p. 8-9).

Vejamos que na passagem acima a uma inversão de papéis criando-se uma cena cômica que desfaz a associação entre classe alta/intelectualizada e classe baixa/ignorante. Ironicamente, Bento imputa uma lição moralizante a seu patrão que, apesar da posição, não “[...] presta atenção ao estado das coisas”.

Também de forma irônica, Rosinha consegue revelar a situação real dos fatos, ela a grande manipuladora e Durval o grande bobo que pretendia ludibriar Rosinha. De acordo com Muecke, a ironia, referindo-se ao teatro,

[...] não é apenas alguma coisa que acontece, é alguma coisa que pelo menos pode ser representada acontecendo. Podemos dizer que é irônico alguém ser ludibriado pela pessoa que ele pretendia ludibriar, mas para podermos dizer isto devemos já ter

construído um teatro mental conosco mesmos onde o observador inobservado vê claramente a situação como ela realmente é e também sente até certo ponto a força da inconsistência da vítima (1995, p. 91).

Há de se notar, na peça *Hoje avental, amanhã luva*, que o modo como a jovem criada coloca em prática a sua vingança, forjando uma situação, trapaceando a sua patroa e manipulando Durval, não corresponde a uma atitude digna de uma moça honesta. Contudo, o espectador de tal peça teatral desenvolve certa simpatia pela moça, principalmente as mulheres, se assim podemos dizer, já que Rosinha age, na verdade, como uma heroína que vinga toda a classe de mulheres humilhadas por homens do tipo de Durval.

De acordo com Bergson, “tanto por instinto natural tanto porque todos preferem – em imaginação ao menos – enganar a ser enganados, é do lado dos espertos que o espectador se põe” (2007, p. 57). Destarte, podemos dizer que, de certa forma, é como se a personagem Rosinha nos permitisse, por alguns instantes, a sensação de manipular os cordões que controlam o seu brinquedo. Logo, essa criada esperta que age, fala, explicita seus desejos e suas intenções sem ser repreendida, contribui para a construção de um cômico libertador, pois o riso que as atitudes de Rosinha suscitam representa um riso regenerador, um riso que revela, como diria Jolles, o outro lado do ser, o outro lado da mulher, da mulher que não se coloca como vítima.

Diante do que foi dito, na *Hoje avental, amanhã luva* deparamo-nos com duas vertentes cômicas, um cômico moralizador e um cômico libertador. Se por um lado com a personagem Durval suscita-se o riso repressor, um riso que se direciona à ridicularização de tal personagem, cobrando-lhe a sua reabilitação moral, por outro lado, com a personagem Rosinha, podemos associar o riso a uma manifestação positiva, que proporciona um relaxamento de tensão na medida em que libera algo reprimido. Vale destacar que na peça, essa moralização social não é algo julgado na própria narrativa, como em peças maniqueístas em que se emite um final trágico para os maus e um final feliz para os bons, sem deixar margem à interpretações diversas. Em peças desse tipo a mensagem é clara: um mau comportamento leva a um final infeliz.

Em *Hoje avental, amanhã luva*, à personagem Durval, como já foi dito, emite-se uma crítica contra o cafajeste na medida em que é ridicularizado e manipulado como um fantoche. Aqui ele é a personagem aparentemente enganada e punida, deixando de casar-se com uma dama da sociedade carioca para casar-se com uma empregada doméstica. Essa empregada manipuladora parece alcançar seus objetivos, casando-se e mudando de vida. Contudo,

Rosinha casa-se com um cafajeste e nesse sentido surge a indagação: será que “os fins justificam os meios”?

A partir dessa perspectiva, abre-se um leque de possibilidades interpretativas para a sátira lançada na peça, cabendo ao público julgar e decidir sobre a moralização emitida. Mas, de modo geral, em *Hoje avental, amanhã luva* verifica-se uma ambivalência cômica: o cômico que pode assumir tanto a função de reprimir, revelando uma função moralizadora na medida em que imprime um caráter ridicularizante à personagem Durval, quanto a função de proporcionar prazer na medida em que Rosinha assume o papel de heroína ao mesmo tempo em que se vinga de Durval e ascende socialmente, revelando-nos que o sexo frágil, nesse caso, é o homem.

Vale frisar que Rosinha, apesar de sua postura também inescrupulosa, não será claramente castigada, algo que não aconteceria, por exemplo, em uma peça de Martins Pena, em que uns dos componentes do caráter feminino devem ser a bondade e a honestidade se o que se pretende é ter um final feliz, nesse caso, o casamento por amor. Vimos que na peça *Hoje avental, amanhã luva*, apesar de se ridicularizar o tipo de homem cafajeste, Rosinha não mede esforços para casar-se com esse homem. Ela age de acordo com seus princípios e mesmo enganando as pessoas consegue atingir seus objetivos.

4. COMICIDADE EM *O CAMINHO DA PORTA*

Em 1862, Machado de Assis teve a satisfação de ver no palco do “Ateneu Dramático” a montagem de *O Caminho da Porta*, obra que se aproxima das peças de Alencar e se afasta, em parte, das de Martins Pena e Macedo. Seguindo o modelo de José de Alencar, Machado banuiu os recursos do baixo cômico, todos aqueles recursos que provocam na plateia ruidosas gargalhadas. Em nota sobre a estreia de sua primeira comédia, *Rio de Janeiro: Verso e Reverso*, Alencar diz ter alcançado seus objetivos de “fazer rir, sem fazer corar”. No “Ginásio Dramático”, o público “[...] que houve de bom humor, diz que consegui o primeiro fim, o de fazer rir; os homens os mais severos em matéria de moralidade não acham aí uma só palavra, uma frase, que possa fazer corar uma menina de 15 anos” (ALENCAR, 2001, P. 468). Esse modo de comicidade, levado aos palcos por Alencar, será não só elogiado, como também utilizado por Machado de Assis na composição de suas peças.

Afastando-se das comédias de Pena e de Macedo, Machado de Assis utiliza elementos da alta comédia na construção de suas peças, sem apelo a efeitos do baixo cômico, como a pancadaria, disfarces e esconderijos, mecanismos que suscitam na plateia o riso fácil. Machado prefere o riso mais inteligente, se assim podemos dizer, o riso provocado por personagens que sabem usar a ironia, os chistes, as tiradas espirituosas, o riso obtido a partir de determinados jogos de palavras. Dessa forma, o efeito cômico nas peças de Machado de Assis será verificado nos diálogos das personagens e não em procedimentos cômicos como a “comicidade dos gestos e movimentos” que Bergson (2007) associa ao quiproquó, ao burlesco, ao engano, à repetição de movimentos –elementos utilizados com frequência no teatro nacional à época do Romantismo. Foi preocupado com a naturalidade da ação dramática e com a reflexão crítica da sociedade que Machado escreve *O Caminho da Porta*.

Vale ressaltar que, para Quintino Bocaiúva, essa peça não apresentava qualidades dignas de uma grande obra, vendo-a apenas como uma “ginástica de estilo”. Ele fala de frieza e insensibilidade. À peça faltaria alma e serviria apenas à leitura. É interessante notar que essa peça, no conjunto de todas as outras produzidas no período, apresenta uma diferença peculiar, a forte presença de ditos irônicos, proferidos principalmente pela única personagem feminina da peça, Carlota, e um desfecho que dá margem a interpretações diferentes. Ora, se para Bocaiúva a comédia deveria ser facilmente compreendida pelo público, deixando claro os motivos da ridicularização, ou moralização de determinadas personagens, que deverão ser punidas, premiadas ou remidas de acordo com seu comportamento, *O Caminho da Porta* não

se enquadra nessa perspectiva. Quintino Bocaiúva chega mesmo a se contradizer sobre aquilo que ele pretendia fosse a comédia, já que, ao mesmo tempo em que ela deveria dirigir-se à inteligência do público, deveria ser facilmente interpretada. Machado de Assis apoia-se na primeira asserção.

O uso da ironia requer do público a capacidade “[...] de perceber o sentido camuflado ou oculto na mensagem que lhe é enviada” (DUARTE, 2006, p. 154). Dessa forma, pressupõe-se certa valorização do leitor, que passa de mero espectador para agente construtivo do sentido do texto. É esse leitor/espectador que será acionado nas peças de Machado de Assis, leitor que é, diga-se de passagem, analisado demasiadamente nos seus contos e romances. De acordo com Sônia Brayner (1982), é na produção de suas crônicas e contos que Machado de Assis lança mão de certos recursos narrativos que serão desenvolvidos em seus romances realistas, como a solicitação constante do leitor para o qual são deixadas as conclusões sobre a moralidade do texto.

Essa perspectiva, no entanto, já pode ser verificada na produção teatral de Machado. Na peça *O caminho da porta*, ao contrário das peças de Martins Pena, por exemplo, não temos um desfecho narrativo acabado em que se pune o mau e premia-se o bom. Assumindo uma posição realista na composição de suas peças, Machado abre mão do jogo maniqueísta e deixa que o leitor, diante dos fatos narrados, tire a sua própria conclusão.

Assim, por meio da ironia, da paródia e de outros procedimentos cômicos, Machado de Assis impõe um desafio ao leitor ou espectador, na medida em que

[...] problematizando ou mesmo subtraindo as pontes que tradicionalmente ligavam palco e plateia, as cenas provocam um fatal mal-estar a quem ali procure o calor da *ideia* romântica ou da certeza causal realista. Mais ainda a quem, desavisadamente, acione o mecanismo da identificação clássica, esperando deste modo relacionar-se com o fato teatral. O rompimento dos antigos elos não nos permite encontrar personagens idealizados, ou de carne e osso, através das quais, empaticamente, resolveríamos uma dimensão do prazer estético. A própria moldura, enquadrando a cena sob o olhar único da verdade ilusionista, está desfeita. Não nos restam senão múltiplos pontos de fuga, diante dos quais parecemos desarmados (LOYOLA, 1997, p. 89).

De fato, na peça analisada parece haver certa relativização dos preceitos norteadores do Romantismo e do Realismo, a começar pela construção da personagem feminina. Ponto comum da estética teatral romântica e realista é a regeneração de valores corrompidos. Ambas utilizam a ridicularização como meio de aprimoramento social. Na peça em questão, a personagem Carlota, apesar de ser considerada uma mulher namoradeira e o tempo todo

criticada e chamada à luz da razão pelo Dr. Cornélio, não será castigada, não chegará ao fim da peça queixosa de sua situação, que no caso, acaba ficando sozinha. Carlota, enfim, não será ridicularizada, apesar de Sábato Magaldi afirmar que, Machado, “longe de choques decisivos, permanecerá em território neutro e uma tranquila lição acaba encerrando cada peça. A mulher que se guia pela conveniência e não pelo ímpeto do coração vem a ser castigada” (1997, p. 119). Veremos que a história não é bem assim.

Outro ponto a ser considerado é o fato de a personagem Dr. Cornélio, assumindo a função de um *raisonneur*, personagem que tem o papel de diagnosticar um comportamento degenerado e, por meio de suas falas plenas de consciência moral, restituir o bom senso e os bons costumes, será ridicularizado por Carlota. Cornélio é um *raisonneur* ironizado, desacreditado por Carlota que não aceita a sua opinião. Até certo ponto, podemos ver na personagem Cornélio a figura do *raisonneur* de acordo com a tradição do teatro realista francês, mas, acompanhando o texto machadiano logo nos damos conta de que a estrutura realista é ali subvertida e o pretensão “detentor da verdade” é motivo de riso.

Em *O caminho da porta*, Machado de Assis traz à cena críticas fundamentais tanto a determinados elementos da literatura romântica quanto da realista. Nesse sentido, o emprego e transmissão, como sugere Brayner, “[...] de projetos ideológicos antagônicos com finalidade parodística” (1982, p. 434) nas crônicas de Machado de Assis, também se faz presente em seu teatro. Vale ressaltar que Machado escreve suas crônicas concomitantemente à produção de suas peças. Segundo Brayner (1982), Machado

Durante quarenta anos, desde a década de 1860, escreveu crônicas: no *Diário do Rio de Janeiro*, e mais tarde na *Semana Ilustrada* (1860-75), em *O Futuro* (1862), na *Ilustração Brasileira* (1876-78), em *O Cruzeiro* (1878) e, a partir de 1881 até 1900, na famosa *Gazeta de Notícias* que encerrou suas mais primorosas peças no gênero, inscritas sob o título de “A Semana” (1982, p. 432-433).

Vale lembrar que, em 1860, Machado escreve a sua primeira peça teatral, *Hoje avental, amanhã luva* e, em 1906, a sua última comédia teatral, *Lição de Botânica*. Dessa forma, não é apenas a crônica que permite a Machado de Assis “o exercício variado e constante de algumas técnicas narrativas, como a relativização de certos elementos que coloca na berlinda o preestabelecido, a permanência inquestionável dos conceitos e valores” (BRAYNER, 1982, p. 429). Também no teatro é possível verificar tal perspectiva.

Na obra teatral *O caminho da porta*, primeira peça de Machado de Assis encenada nos palcos cariocas, a subversão de certos valores será explorada nos diálogos espirituosos das

personagens, marcados por um vocabulário elegante, cheio de cinismo, ironia e alusões inteligentes. Se por um lado esse caráter dialogal é, de acordo com alguns críticos, inspirado no teatro dos provérbios dramáticos, “[...] que tiveram sua origem e foram muito populares nos salões aristocráticos franceses da segunda metade do século XVII” (PINHEIRO, 2008, p. 35), por outro, também pode ser associado à tradição da sátira menipeia. O teatro dos provérbios dramáticos funcionava

[...] como um entretenimento intelectual, em que amadores encenavam um provérbio popular para que sua plateia o adivinhasse. Estas pequenas peças eram compostas por poucas cenas, e toda a sua dramaticidade e conteúdo eram concentradas nos diálogos, por isso a comicidade presente neste gênero dramático desenvolvia-se principalmente na linguagem utilizada por seus personagens (PINHEIRO, 2008, p. 35).

Há de se notar que, assim como nos provérbios dramáticos, um dos componentes fundamentais da sátira menipeia, ou luciânica, é o diálogo discursivo entre duas ou mais personagens, a partir do qual é possível “[...] expressar artisticamente não só um lado da verdade, mas sim a ambiguidade intrínseca à própria linguagem” (SÁ REGO, 1989, p. 50). Em *O caminho da porta*, como já foi dito, o enredo estrutura-se em diálogos bastante espirituosos, principalmente entre Carlota e Cornélio. Nesse diálogo, é possível verificarmos uma linguagem retórica utilizada por Cornélio para convencer todas as personagens a enxergarem a vida sob a ótica da verdade e da razão. No entanto, ao parodiar o discurso da personagem racional, realista, e da personagem romântica, Machado de Assis deixa para o leitor o julgamento dos temas discutidos. Assim como na sátira menipeia, sua “linguagem é essencialmente ambígua, dessacralizando todas as verdades absolutas”, como veremos mais adiante.

O enredo das peças tratado em *O caminho da porta* gira em torno do universo da alta burguesia, fazendo referência a fatos atuais e colocando em cena certos valores sociais. Influenciado pelo teatro realista francês, que defendia a finalidade pedagógica do teatro, “o palco transformado em tribuna para o debate de questões sociais” (FARIA, 2003, p. XI), Machado irá desenvolver o enredo da peça em questão. De certo, nessa peça, sob a ótica da visão patriarcal, encerra-se uma lição modelar que se aproxima das peças cômicas moralizantes do comediógrafo Martins Pena. Em suas peças, Pena abordava assuntos sociais vigentes, revelando certa propensão jornalística por temas que emergiam da vida brasileira cotidiana, temas que ressaltavam as virtudes dos homens de seu tempo e os vícios sociais considerados por ele moralmente inaceitáveis.

Sob a perspectiva masculina, a lição moralizante que a peça *O caminho da porta* acaba imprimindo assemelha-se com a moral idealizadora suscitada na peça *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena. Nessa peça, critica-se o comportamento espetivado da jovem Maricota, construindo-se na figura dessa personagem a caricaturização da menina namorada que, como lição moral, acaba tendo de se casar com um velho corrupto, homem que ela desprezava.

Em *O caminho da porta*, também temos a caricaturização da mulher namorada, que nesta história acaba ficando sozinha após esnobar seus pretendentes. Contudo, é importante ressaltar que o fato de Carlota não chegar ao final da peça em um enlace amoroso signifique uma frustração para tal personagem. O ponto de vista que ratifica o tempo todo o comportamento imoral da personagem Carlota é o masculino. Carlota, no entanto, parece confortável em sua condição de viúva, mostrando interesse em vários homens, usando seus dotes femininos para atraí-los, mas sem envolver-se com nenhum. É como se ela apenas se satisfizesse em alimentar a sua vaidade feminina, sentindo-se cobiçada e nutrindo certa superioridade sobre os homens. No que concerne à presença das viúvas nas obras de Machado de Assis, Ingrid Stein comenta que:

Entre a realidade feminina da classe média e alta na segunda metade do século XIX e das figuras de Machado há estreita concordância. Ao contrário da solteira, por quem falava o pai ou responsável, e da casada, subordinada ao marido-chefe de família, a mulher viúva encontrava-se no único estado civil que lhe podia proporcionar uma maior liberdade e relativa autonomia. Além disso, ela já se livrara do risco da pecha de solteirona; havia ingressado na instituição do casamento e, com isto, adquirido o único status idealmente reconhecido pela sociedade para a mulher. Portanto, sou de opinião que, para Machado de Assis, uma das raras possibilidades técnicas de construir personagens femininas em torno das quais a ação gire, que influam em mecanismo de energia da história – é concebê-las viúvas. Deste ponto de vista, as viúvas que optam por “viver” sua viuvez, a exemplo das vidas casadas e solteiras que tiveram, teriam continuado, com a viuvez, “na sombra” (STEIN, 1984, p. 90).

Carlota, apesar de provocar os homens, incentivando-os a promover-lhes a corte, parece querer preservar seu *status* de viúva, não se envolvendo seriamente com nenhum. Vale saber se tal posicionamento está atrelado ao fato de a personagem ainda estar “[...] presa à memória do esposo, explicando-se daí a recusa do presente. O texto, porém, nada sugere a respeito. O estado de viuvez não envolve compromisso sentimental da mulher. Parece escolhido pelo autor para dar a ela aura maior de mistério, de encanto e sobretudo de independência” (MAGALDI, 1996, p. 131).

Olhando pela perspectiva feminina, essa independência de Carlota revela um cômico libertador a partir da superação de um sentimento íntimo inibido por uma censura imposta pela sociedade patriarcal. Carlota, ao contrário da personagem Maricota, de Martins Pena, é extremamente irônica, e essa ironia acaba revelando uma comicidade voltada para o extravasamento de pensamentos reprimidos. À Maricota, impõe-se certa sátira, mecanismo que, segundo Jolles, destrói, enquanto que a ironia ensina. “O azedume da sátira visa o seu objeto; o azedume da ironia resume-se em encontrar em nós o que censuramos em outrem” (JOLLES, 1976, p. 212).

Dessa forma, podemos dizer que por meio da personagem Carlota duas perspectivas se instauram: a da crítica masculina em torno da mulher manipuladora e que se envolve com vários homens e a da crítica feminina a favor de sua liberdade individual. Mas expliquemos melhor o enredo dessa obra teatral que se trata de uma leve comédia cuja eficácia da comicidade advém dos diálogos refinados estabelecidos entre as personagens.

A história da peça transcorre na cidade do Rio de Janeiro e a rubrica que antecipa a apresentação da primeira cena, descrevendo uma sala luxuosa, ratifica o gosto de Machado de Assis em abordar o cotidiano da alta sociedade carioca. Vejamos a descrição da sala de Carlota: “(sala elegante. – Duas portas no fundo, portas laterais, consolos, piano, divã, poltronas, cadeiras, mesa, tapete, espelhos, quadros; figuras sobre os consolos; álbum, alguns livros, lápis, etc. sobre a mesa.)” (ASSIS, 2003, p. 131). O enredo dessa peça gira em torno das investidas de Inocêncio e, principalmente, Valentim sobre Carlota, jovem viúva que evita o confronto direto com seus pretendentes, tratando-os com certa humilhação, mas sem dispensá-los totalmente.

Personagem importante da peça é o Dr. Cornélio, advogado que também já foi um dos pretendentes de Carlota e que, por já ter vivido uma desilusão amorosa com tal viúva, acaba desempenhando o papel de conselheiro dos dois cidadãos que fazem a corte a “distinta” dama. Nesse sentido, podemos dizer que Cornélio acaba adquirindo, como já foi dito, a função do *raisonneur*, “palavra francesa que designa um tipo de personagem que representa, no interior de uma peça, o ponto de vista do autor sobre um determinado assunto ou, de maneira mais abrangente, o ponto de vista da sociedade” (GUINSBURG, 2006, p. 266). A presença dessa personagem foi muito comum nas comédias realistas brasileiras, sendo utilizada por quase todos os dramaturgos afeitos aos “dramas de casaca”, como José de Alencar e Machado de Assis. Com o *raisonneur*, em cena “[...] seria possível discutir os problemas da nossa sociedade, esclarecer e educar a plateia. O teatro teria uma nobre função social” (GUINSBURG, 2006, p. 266).

Cansados dos dramas e melodramas românticos, interpretados por autores como João Caetano, o realismo teatral coloca-se como uma alternativa para o público, que passa a ver ali representado no palco os costumes de uma burguesia polida, refinada. Numa perspectiva positiva, as cenas passam a revelar uma sociedade civilizada e moralizada. Nesse aspecto, o papel do *raisonneur* será de suma importância, fazendo comentários edificantes e emitindo lições morais aos demais personagens e à própria plateia. Se havia, no teatro realista, uma motivação clara, com o *raisonneur*, em propagar preceitos sociais edificantes, podemos dizer que, por meio da análise da obra em si, do texto teatral, torna-se possível alcançar a intenção do autor. Sob as vestes dessa personagem cênica, o autor passa a aparecer com maior agudeza. De acordo com Raymond Willians, essa nova personagem,

[...] que cumpria no enredo a função de unir tese e exposição de ideias, acabou por ajudar a transformar a comédia realista numa forma dramática quase única, por ser completa a congruência existente entre seu público-alvo, pertencente a um determinado segmento social – a burguesia; seus dramaturgos, oriundos desse mesmo meio, e seu material dramático, preso a esta mesma vida (1992, p. 159-160).

Nessas peças, então, não há um subentendido, mas uma intencionalidade aberta sobre aquilo que o autor exigia fosse o resultado de sua dramaturgia; um mecanismo de cunho social capaz de mobilizar a plateia em prol da construção e fortalecimento da nacionalidade. Cabe salientar que o cargo geralmente ocupado pelo *raisonner* era o de médico ou advogado, como o Dr. Cornélio, da peça *O caminho da Porta*, que era um cético advogado, detentor, segundo ele, da racionalidade que faltava às outras personagens para não agirem de forma ridícula. Mas como já foi dito acima, essa personagem também será ridicularizada, desacreditada pela personagem Carlota, peça fundamental na dessacralização de certos aspectos realistas como o *raisonneur*.

Aproximando-se da personagem Rosinha da peça *Hoje avental, amanhã luva*, Carlota também mostra-se inteligente, astuta, com forte presença de espírito. Contudo, Carlota expressa-se de forma mais cínica, mais irônica, mais maldosa que Rosinha, como podemos inferir deste diálogo no qual Carlota incita Valentim a continuar a percorrer o caminho que o levará ao coração da jovem viúva:

VALENTIM: “[...] Mas V. Exa. Deixa-me no meio de uma encruzilhada com quatro ou cinco caminhos diante de mim, sem saber qual hei de tomar. Acha que isso é de coração compassivo?

CARLOTA: Ora! Siga por um deles, à direita ou à esquerda.

VALENTIM: Sim, para chegar ao fim e encontrar um muro, voltar, tomar depois outro muro...

CARLOTA: E encontrar outro muro? É possível. Mas a esperança acompanha os homens e com a esperança, neste caso, a curiosidade. Enxugue o suor, descanse um pouco, e volte a procurar o terceiro, o quarto, o quinto caminho, até encontrar o verdadeiro. Suponho que todo o trabalho se compensará com o achado final.

VALENTIM: Sim. Mas, se depois de tanto esforço for encontrar-me no verdadeiro caminho com algum outro viandante de mais tino e fortuna? CARLOTA: Outro?... que outro? Mas... isto é uma simples conversa... O Sr. faz-me dizer coisas que não devo... (cai o lápis ao chão, Valentim apressa-se em apanhá-lo e ajoelha nesse ato).

CARLOTA: Obrigada. (vendo que ele continua ajoelhado) Mas levante se!

VALENTIM: Não seja cruel!

CARLOTA: Faça o favor de levantar-se!

VALENTIM (levantando-se): É preciso pôr um termo a isto!

CARLOTA (fingindo-se distraída): A isto o quê?

VALENTIM: V. Exa. é de um sangue-frio de matar!

CARLOTA: Queria que me fervesse o sangue? Tinha razão para isso. A que propósito fez esta cena de comédia?

VALENTIM: V. Exa. chama a isto comédia?

CARLOTA: Alta comédia está entendida. Mas que é isto? Está com lágrimas nos olhos?

VALENTIM: Eu? ora... ora... Que lembrança!

CARLOTA: Quer que lhe diga? Está ficando ridículo.

VALENTIM: Minha senhora!

CARLOTA: Oh! Ridículo! Ridículo! (ASSIS, 2003, p. 147-149).

A partir desse diálogo, percebemos como Carlota trata seu pretendente, ora animando-o, ora repelindo-o, e como ele mesmo diz, o entretendo “sem deixar nunca conceber esperanças fecundas e duradouras” (Ibid., p. 150). Assim, Valentim torna-se vítima da viúva Carlota, a qual refuta o amor sincero do jovem romântico, ridicularizando-o. De acordo com Bergson (2007), a ridicularização de um indivíduo recai sobre determinado comportamento considerado um desvio social. Em diálogo com o Dr. Cornélio, percebemos como o amor exagerado de Valentim, por Carlota, tornou-se um hábito rigidamente contraído, um desvio social que deve ser banido. E nada mais eficaz para combater os vícios sociais do que o riso, que ridiculariza as excentricidades cobrando aos indivíduos vigilância constante. Vamos ao diálogo:

VALENTIM: Sabes que a amo. Ela é invencível. Às minhas palavras amorosas respondeu com a frieza do sarcasmo. Exaltei-me e cheguei a proferir algumas palavras que poderiam indicar, da minha parte, uma intenção trágica. O ar da rua fez-me bem; acalmei-me...

DOUTOR: Tanto melhor!...

VALENTIM: Mas eu sou teimoso.

DOUTOR: Pois ainda crês?...

VALENTIM: Ouve: sinceramente aflito e apaixonado, apresentei-me a D. Carlota como era. Não houve meio de torná-la compassiva. Sei que não me ama; mas creio que não está longe disso; acha-se em um estado que basta uma faísca para acender-se-lhe no coração a chama do amor. Se não se comoveu à franca manifestação do meu afeto, há de comover-se a outro modo de revelação. Talvez não se incline ao homem poético e apaixonado; há de inclinar-se ao heróico ou até cético... ou a outra espécie. Vou tentar um por um.

DOUTOR: Muito bem. Vejo que raciocinas; é porque o amor e a razão dominam em ti com força igual. Graças a Deus, mais algum tempo e o predomínio da razão será certo.

VALENTIM: Achas que faço bem?

DOUTOR: Não acho, não, senhor!

VALENTIM: Por quê?

DOUTOR: Amas muito esta mulher? É próprio da tua idade e da força das coisas. Não há caso que desminta esta verdade reconhecida e provada: que a pólvora e o fogo, uma vez próximos fazem explosão.

VALENTIM: É uma doce fatalidade esta! (ASSIS, 2003, p. 161-162).

Assim, na peça aqui analisada, o jovem Valentim representa a caricaturização do romântico arrebatadamente apaixonado que segue pelos impulsos do coração, tornando-se vulnerável às chacotas de mulheres espertas como Carlota. É interessante notar na citação acima, que Machado de Assis parodia o discurso de muitas personagens da ficção romântica. Quando Valentim diz: “[...] cheguei a proferir algumas palavras que poderiam indicar, da minha parte, uma intenção trágica. O ar da rua fez-me bem; acalmei-me...”, remete-nos à imagem daquela “alma sensível”, que apresentava fortes impulsos suicidas. Não à toa, Machado faz várias remissões a ícones do Romantismo, como *Romeu e Julieta*, nesta fala de Cornélio: “também eu já trepei pela escada de seda para cantar a cantiga do Romeu à janela de Julieta” –; a personagem Werther, protagonista suicida do aclamado romance de Goethe – “Não ias procurar o descanso, meu Werther?”; e o Lord Byron, ao qual se compara o próprio Valentim neste diálogo com Carlota:

Valentim: Assustar-me? Não conheço o termo.

Carlota: É intrépido?

Valentim: um tanto. Quem se expõe à morte não deve temê-la em caso nenhum.

Carlota: Oh! Oh! Poeta, e intrépido de mais a mais.

Valentim: como o Lord Byron (ASSIS, 2003, p.173-174).

De acordo com Sá Rego (1989), “[...] é a partir da segunda metade da década dos setenta que Machado de Assis passa a se servir da tradição da sátira menipeia, tradição que aparece pela primeira vez em seus romances, precisamente nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (p. 8). Em *O caminho da porta* verificamos que Machado já utiliza determinados elementos da sátira menipeia como o diálogo, a remissão parodística de outros textos, a dessacralização de elementos míticos, que veremos mais adiante, colocação de termos filosóficos como a “verdade das coisas” e, sobretudo, o hibridismo textual na medida em que parodia certas nuances do Romantismo e do Realismo. Para Sá Rego, “[...] é através do uso sistemático da paródia que os textos associados com a tradição luciânica apresentam um

hibridismo genérico que lhes serve na superação das formas literárias estabelecidas” (1989, p. 155-156), algo que também identificamos na peça aqui analisada.

Em *O caminho da Porta*, Machado de Assis impinge certas imagens e vocabulários do Romantismo, distorcendo, parodisticamente, “[...] suas construções de estrutura consagrada e bem reconhecível, principalmente quando se vê nelas uma rigidez que se abre para o ridículo” (BRAYNER, 1979, p. 111). Essa rigidez que se vincula à personagem Valentim, será ridicularizada e acabará recaindo, também, sobre a estética Romântica, que será caricaturizada. Para Freud, é possível, por meio da *caricatura* obter o efeito cômico e degradante exagerando-se um traço particular de um indivíduo, deformando-o ao ponto de torná-lo ridículo. Na peça em questão, preceitos da estética Romântica também serão deformados.

Segundo Bergson (2007), a caricaturização, um dos procedimentos de obtenção do riso, retrata o indivíduo como se ele estivesse em um estado de inércia, preso a uma forma, a um defeito que o absorve e o imobiliza. Valentim encontra-se imobilizado por um defeito, o da paixão cega, como atesta Cornélio:

Valentim é meu amigo. É um rapaz, não direi virgem de coração, mas com tendências às paixões de sua idade. V. Exa. por sua grata e beleza inspirou-lhe, ao que parece, um desses amores profundos de que os romances dão exemplo. Com vinte e cinco anos, inteligente, benquisto, podia fazer um melhor papel que o de namorado sem ventura. Graças a V. Exa., todas as suas qualidades estão anuladas: o rapaz não pensa, não vê, não conhece, não compreende ninguém mais que não seja V. Exa. (ASSIS, 2003, p. 153).

Dominado por um defeito, por um vício, o sujeito passa a agir mecanicamente. O mecânico aplicado sobre o vivo, eis o movimento que contraria as forças de tensão e elasticidade que a vida exige. Para Bergson (2007), a correção do mecânico aplicado sobre o vivo é possível através do riso. Em *O caminho da porta*, parece que a função do cômico é ressaltar certo desvio comportamental do homem e da mulher. No que concerne à figura masculina, estabelece-se na peça uma crítica a certo tipo que se deixa afetar por uma paixão arrebatadora, sentimento que o tira do caminho da razão, da lucidez. O contraponto para esse tipo masculino corresponde à imagem do Dr. Cornélio, o qual inspira a voz da razão, a voz do *raisonneur*, como podemos inferir desse conselho dirigido a Valentim na cena VI:

Ouve-me calado. A que queres chegar com este amor? Ao casamento; é honesto e digno de ti. Basta que ela se inspire da mesma paixão, e a mão do himeneu virá converter em uma só as duas existências. Bem. Mas não te ocorre uma coisa: é que

esta mulher, sendo uma namorada, não pode tornar-se vestal muito cuidadosa da ara matrimonial (ASSIS, 2003, p. 163).

Aconselhando Valentim, Cornélio expõe sua opinião a respeito de Carlota: mulher desonesta que não serve para o casamento, uma namorada que não se dá ao respeito. Asserção que é confirmada pela intensificação desse adjetivo, na fala do advogado, por meio da sua separação silábica, na cena V: “Na-mo-ra-dei-ra!” (Ibid., p. 154). Interessante notar que na peça, Carlota é comparada à personagem da mitologia greco-romana Penélope, que de acordo com Dumith (2012), é citada pela primeira vez em uma obra brasileira na peça *O Caminho da Porta*, e essa novidade já é colocada aí de modo transgressor, subvertendo-se o valor da “rainha de Ítaca”: “Há Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. Umas fazem e desmancham teias por terem muito juízo, outras as fazem e desmancham por não terem nenhum” (ASSIS, 2003, p. 135). Por meio da analogia à personagem mítica, Cornélio sugere a existência de dois tipos femininos, de duas Penélopes. Carlota seria, na visão de Cornélio, uma paródia da Penélope de *A Odisséia*, ambas enganam seus pretendentes, tecendo e destecendo, mostrando-se bastante ardilosas; diferenciam-se no objetivo: uma usava de esperteza pela fidelidade ao marido, outra pela manutenção de sua liberdade e poder.

Assim, a primeira imagem da Penélope sugerida por Cornélio é remetida à própria personagem mitológica, esposa de Odisseu que o espera, tecendo trabalhos e engodos, por vinte anos. Segundo Dumith, com essa personagem que emerge da *Odisseia*, “[...] cumpre-se uma das funções do mito em geral, ao fornecer um comportamento modelar para o segmento feminino da sociedade, neste caso com a finalidade de preservar a prole paterna através da observação severa da fidelidade conjugal” (2012, p. 16). A essa Penélope, agrega-se adjetivos como: “virtuosa”, “divina mulher”, “esposa ideal”, “prudente”, “sensata”, características que não se aplicam, de acordo com Cornélio, ao comportamento de Carlota.

A segunda Penélope é encarnada pela personagem Carlota que, “[...] sendo uma namorada, não pode tornar-se vestal muito cuidadosa da ara matrimonial” (ASSIS, 2003, p. 163). Aqui, mais uma vez, Machado retoma elementos mitológicos para adjetivar, de forma pejorativa, a personagem Carlota, a “Penélope do galanteio” que, de casta e pura – qualidade das vestais – nada tem. Evidencia-se aí um discurso parodístico em que Machado de Assis subverte o preceito da virtuosa Penélope que espera pacientemente o retorno do marido, aspecto exemplar que se adéqua à heroína romântica. Em *O Caminho da Porta*, não encontraremos esse tipo de heroína. Dessa forma, podemos dizer que Machado, parodiando um texto clássico, “[...] foge ao jogo dos espelhos [...], colocando as coisas fora de seu lugar

‘certo’” (ROMANO, 2006, p. 29). De acordo com Hutcheon, “A paródia supõe sempre a existência de outro texto ou discurso que passa por um processo de inversão ou de deslocamento irônico” (1989, p.48). Na peça aqui analisada, a construção da personagem Carlota, parece ser uma paródia à personagem Penélope que, apesar das diferenças, mostram-se bastante astutas no jogo de preservação de seus interesses.

Outra personagem que também é comparada a uma figura mitológica é Cornélio. A certa altura da peça, Cornélio revelará que também já foi como Valentim, já teve seus “momentos de alucinação”; já foi como “Hércules” aos pés de Carlota, mas a própria Carlota serviu-lhe de homeopatia, dando-lhe, há três anos, “uma dose de veneno tremenda” e desde então ficou curado. Com experiência de causa, Cornélio procura trazer à luz aquele que passa pela mesma situação por ele já vivida. De forma irônica, Cornélio remete-se ao mito de Onfale e Hércules, segundo o qual, Onfale, por meio de seu poder sedutor, de seu poder de dominação, de sua beleza e inteligência consegue fazer do semideus Hércules seu escravo. Exacerbadamente apaixonado, Hércules submete-se a todos os caprichos de sua amada, vestindo-se inclusive de mulher, a pedido de Onfale, sentando-se humildemente aos seus pés para fiar lã. Mostrando superioridade em relação a Hércules, Onfale vestia-se da pele do leão de Nemés (GRIMALL, 1982). Por meio da remissão a esta história mitológica, Machado parodia a relação de submissão na peça *O Caminho da Porta*.

De acordo com Brait, a paródia, participando da estruturação de um discurso irônico,

[...] é surpreendida como procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário, que, como, organizador de recursos significantes, pode provocar efeitos de sentido como a dessacralização do discurso oficial (1996, p. 16).

Assim, retomando certos elementos da epopeia e da mitologia de forma irônica, parodística, Machado de Assis subverte o discurso considerado elevado para impingir a suas personagens certa ridicularização. Por meio da *paródia* e do *travestismo* verificamos em *O Caminho da Porta* a destruição da “[...] unidade existente entre o caráter de uma pessoa, tal como o conhecemos e seus discursos e atitudes, substituindo as figuras eminentes ou suas enunciações por outras inferiores” (FREUD, 1977, p. 228). Há, então, a transposição do discurso emitido por personagens como Penélope, Onfale e Hércules para a sociedade burguesa, revelando um rebaixamento que se direciona para uma crítica social.

Diante do que foi dito, Machado de Assis apropria-se do clássico “[...] como herança literária, que permite a evolução no gênero. Ele retorna à tradição clássica ao construir um

diálogo que propõe o novo” (RAMOS, 2010, p. 25). Dessa forma, já verificamos no início de sua carreira literária perspectivas que serão fundamentais na estruturação de seus romances e contos. Certos elementos cômicos como a parodia, a ironia e a “[...] invocação dos deuses, dos heróis e titãs, além de outros, sem nenhum valor de sagrado, revelando uma posição cética, que retoma os seres divinos ou heroicos por seu valor literário, sem nenhuma crença envolvida” (RAMOS, 2010, p. 26), são trazidos para o texto teatral.

Acurado leitor de obras antigas e modernas, Machado de Assis já demonstra em suas peças o seu nível de erudição, remetendo-nos em *O Caminho da Porta*, por exemplo, a elementos clássicos como as personagens da mitologia Greco-romana Penélope, Ulisses, Onfale, Hércules, Sísifo, Actéon, Diana. Também cita Shakespeare, por meio de sua obra “Romeu e Julieta”. Como elemento mais moderno, encontramos o nome do compositor Verdi e sua obra “O Trovador”, que estreou em 1853, quando Machado tinha apenas quatorze anos. Da sua estética realista trará a figura do *raisonneur*, que será, de acordo com o que foi mostrado em nossas análises, tratado com deboche e ironia. Tudo isso que foi elencado, poderia render, isoladamente, inúmeros trabalhos acadêmicos, mas nossa intenção aqui é verificar a função da comicidade, que, como em *O caminho da porta*, revela-se ambivalente.

Podemos dizer, então, que nessa peça, verificamos a comicidade analisada sob a perspectiva de Bergson (2007) que focaliza a dimensão social do cômico que lança uma crítica, por meio da ridicularização de comportamentos desviados, à sociedade corrompida. Por outro lado, há o aspecto positivo do cômico regenerador, fonte de prazer, de relaxamento do espírito, de exercício de liberdade abordado por Freud (1977). Essas duas perspectivas emergem a partir da única personagem feminina da peça: Carlota, que ao imputar lições modelares às personagens masculinas da peça, por meio da humilhação e da ridicularização, emerge como uma mulher dominadora que não se deixa coagir pelas pressões sociais do meio.

Aproximando-se das peças de Martins Pena, Machado explora, então, por meio da personagem Carlota, que ridiculariza o comportamento não só do homem arrebatadamente apaixonado, como do homem extremamente racional, certos desvios do comportamento humano, lançando mão de um tipo de mecanismo cômico abordado por Bergson (2007) em seu estudo sobre a comicidade, o cômico de caráter. Tal procedimento é construído a partir da interpenetração de vícios como a rigidez, o automatismo, a distração e a insociabilidade, sendo a função do riso corrigi-los. Por outro lado, também presenciamos uma comicidade voltada para a manifestação de uma conduta feminina que, em *O caminho da porta*, não provoca qualquer resultado grave na vida da personagem Carlota.

Diferente de Martins Pena, que emite um final trágico àquelas personagens femininas que agem “indignamente”, envolvendo-se com vários rapazes, Machado de Assis, atrelado ao movimento realista da época e criando personagens mais próximas da realidade, permite uma personagem que aja e viva de acordo com seus próprios princípios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as peças cômicas de Machado de Assis deparamo-nos com um amplo universo interpretativo, com um universo marcado por certas nuances que, analisadas uma a uma, poderiam render vários trabalhos analíticos. Apesar de suas peças não apresentarem o prestígio literário de seus romances e contos, percebemos que analisar as comédias de Machado de Assis nos obriga um olhar mais abrangente sobre a perspectiva cômica que é traçada em sua obra. Desse modo, torna-se imprescindível estudos mais aprofundados sobre o teatro cômico machadiano, estudo que acaba impondo

[...] a responsabilidade de repensar uma face da história do teatro brasileiro. Perguntar pelo lugar da dramaturgia na obra como um todo do autor e pelo espaço que ocupa nos livros de teatro. E, se o que se lê nas páginas de comédia traz a assinatura crítica e irônica do velho mestre, para dialogar com elas a história deverá se fazer igualmente crítica em seu processar (LOYOLA, 1997, p. 43).

Apesar das várias possibilidades investigativas das peças teatrais machadianas, procuramos focalizar em nossos estudos o caráter cômico nas peças *Hoje avental, amanhã luva* e *O Caminho da Porta*. Em nossas análises, percebemos que nessas obras, Machado de Assis faz uso de mecanismos cômicos amplamente explorados em seus textos ficcionais de sua fase mais madura. Assim, a famosa ironia machadiana também constitui, em suas peças, arma de descoberta do ridículo camuflado nas situações equívocas.

Por meio do recurso da paródia, Machado irrompe com uma crítica severa a certos comportamentos sociais, ridicularizando indivíduos como o romântico arrebatadamente apaixonado e o realista demasiadamente racional, na peça *O caminho da porta*. Parece-nos, então, que Machado de Assis já procura evitar “[...] excessos de ambas as doutrinas, absorvendo-as e ao mesmo tempo superando-as” (SÁ REGO, 1989, p. 135), perspectiva que, de acordo com alguns críticos, só é verificável na sua narrativa ficcional.

Nas peças teatrais *Hoje avental, amanhã luva* e *O caminho da porta* é notória a produção de mecanismos cômicos voltados para a ridicularização de certas personagens. Esse tipo de comicidade, obtido a partir do rebaixamento dos indivíduos também é observado nas peças do comediógrafo brasileiro Martins Pena. Dessa forma, não pudemos deixar de notar a semelhança entre as peças *O caminho da porta*, de Machado e *O Judas em sábado de aleluia*, de Pena. Nesta emite-se uma lição modelar àquelas mulheres consideradas namoradeiras e aos homens inescrupulosos. Ambos serão rebaixados e ridicularizados. Já na peça de Machado, a

mulher, apesar de ser caricaturizada, não participará de um final trágico, não será ridicularizada por agir de acordo com os seus anseios.

Apesar da semelhança no tema, ridicularizar hábitos rigidamente contraídos, as peças de Pena e Machado apresentam estruturas de enredo bastante diferentes. Nas peças de Pena os procedimentos cômicos voltam-se para o que os críticos chamam de baixo cômico, o cômico bufo, que apresenta de maneira satírica os costumes e a vida cotidiana utilizando recursos cênicos como a pancadaria, tortas na cara, pontapés no traseiro, socos e tombos. Já nas peças de Machado, cujos enredos se sustentam quase que exclusivamente na linguagem, apresentando pouca movimentação cênica, percebemos a construção de obras refinadas construídas à semelhança do teatro francês.

Influenciado pelo teatro realista francês e pela sátira menipeia (ou tradição luciânica), Machado de Assis coloca em cena personagens e hábitos colhidos na alta sociedade, nisso diferindo de Martins Pena. Contudo, apesar das diferenças de estilo, o cômico produzido por Machado revela, assim como as peças de Pena, certo conteúdo moralista que procura suscitar na sociedade valores nobres, como pudemos perceber com a análise das peças *Hoje avental, amanhã luva*, na qual se constrói uma crítica a um tipo masculino inescrupuloso, e *O caminho da porta*, cuja crítica recai sobre o jovem apaixonado imerso em um mundo de idealizações românticas e que se deixa humilhar por mulheres consideradas namoradeiras. Por outro lado, ainda nessa peça, o oposto desse homem também é ridicularizado. Assim, se de acordo com Sá Rego (1989), Machado de Assis, “[...] no fim dos anos 70 tenta quebrar o molde da prosa ficcional tanto romântica quanto naturalista, produzindo um novo tipo de romance em que se afirmem um herói e uma forma narrativa apropriados às ideias do século” (p. 149), é já nos anos 60 que Machado expõe sua crítica aos exageros românticos e às verdades e certezas do realismo.

Engajado na causa cultural e nacional, as peças de Machado, aqui analisadas, adquirem, como já foi dito, uma perspectiva crítica que coloca em jogo certas condutas humanas aproximando-se, então, da definição de Bergson (2007) para o riso: corrigir os desvios sociais. Apesar desse traço moralizador nas duas peças que compõem o *corpus* deste trabalho, com a personagem Rosinha e Carlota o riso, suscitado pelas atitudes e ações de tais moças, adquire outra perspectiva, direcionando-se para a definição de Freud (1977) em que o riso seria uma sensação de contentamento produzida pela superação da inibição e de obstáculos repressivos. Essas duas faces do cômico – reprimir e produzir prazer – vão, portanto, ao encontro da teoria de Jolles, segundo a qual o cômico tanto pode promover relaxamento do espírito quanto ridicularizar hábitos rigidamente contraídos.

Assim, não podemos deixar de comentar a forte presença da figura feminina nas duas peças que analisamos. As personagens Rosinha e Carlota assumem papel fundamental para o desenvolvimento e desfecho dos enredos. A primeira possibilita a ridicularização do cafajeste Durval, a segunda a ridicularização do romântico Valentim, revelando, ambas, um caráter calculista quanto aos assuntos sentimentais. Elas são mulheres frias, racionais. Rosinha arma uma vingança contra aquele que um dia se aproveitou da sua ingenuidade, não se importando se a sua desforra iria prejudicar outra pessoa, no caso sua patroa Sofia. Carlota, extremamente sarcástica, menoscaba todos os homens que nutrem por ela algum sentimento amoroso, não precisando, ter, por isso, um final trágico.

As personagens femininas Rosinha e Carlota apresentam uma superioridade em relação aos seus pretendentes. Elas são mulheres que atuam de acordo com as suas vontades mais íntimas e que se divertem ridicularizando os homens que pensam estarem a agir livremente, mas que na verdade são guiados, manipulados por mulheres ardilosas, mulheres que, contrapondo-se à figura feminina encontrada nas peças de Martins Pena, não são punidas por apresentarem, por exemplo, condutas inescrupulosas.

Outro ponto interessante de nossas análises, é a constatação de que muitos elementos da narrativa machadiana, exaustivamente investigados pela crítica literária, também estão presentes em seus textos teatrais. Assim, muitos elementos que conferem à ficção machadiana sua inserção na tradição da sátira menipeia também são verificados na peça *Hoje avental, amanhã luva* e *O caminho da porta*. O efeito cômico obtido pela ironia e pela paródia; o desfecho aberto de sua ficção – deixando para o espectador o julgamento dos fatos –; a linguagem fina e requintada das personagens; a comicidade que aciona a inteligência do leitor; as alusões inteligentes e a desconstrução de certas imagens e vocabulário do Romantismo e Realismo já representam perspectivas estruturantes da dramaturgia machadiana.

Assim, explorando os mecanismos cômicos nas peças de Machado de Assis, acabamos identificando profundas semelhanças entre suas peças e sobre aquilo que os críticos avaliam serem marcas constantes em seus romances, contos e crônicas. De acordo com nossos estudos, é ainda no campo do gênero teatral que Machado experimentará elementos constitutivos de sua concepção ficcional, como seu discurso leve e bem humorado que Brayner coloca como tendência desperta nas crônicas machadianas. Como pudemos verificar, as duas peças, *Hoje avental, amanhã luva* e *O caminho da porta*, apresentam um discurso bastante agradável e uma comicidade que revela sentidos ambivalentes, cumprindo-se a função de revelar uma sociedade sem “máscaras”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. O Tratado do riso de Laurent Joubert. In: *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- _____. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: FGV, 1999.
- ALENCAR, José de. A comédia Brasileira. In: FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 467-473.
- _____. *Ao Correr da Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ALMEIDA, Inez Barros de. Panorama visto do Rio. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- _____. *Melhores Crônicas*. São Paulo: Global, 2002.
- ARÊAS, Vilma. *A comédia no romantismo brasileiro: Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-3300_200_60_00300010&script=sci_arttext>. Acesso em: 04 fev. 2010, 08:20:39.
- _____. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética de Aristóteles: da reflexão à lei. In: *Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1959.
- ASSIS, Machado. Hoje avental, amanhã luva. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 1-40. (Coleção “Dramaturgos do Brasil”).
- ASSIS, Machado. O caminho da porta. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 129-181. (Coleção “Dramaturgos do Brasil”).
- _____. Ideias sobre o teatro. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 487-493. (Coleção “Dramaturgos do Brasil”).
- _____. O Conservatório Dramático. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 499-503. (Coleção “Dramaturgos do Brasil”).
- _____. Revista de Teatros. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 505-507. (Coleção “Dramaturgos do Brasil”).
- _____. Carta a Quintino Bocaiúva. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 551-552. (Coleção “Dramaturgos do Brasil”).
- _____. Instinto de Nacionalidade. In: FARIA, João Roberto (Org.). *Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 569-570. (Coleção “Dramaturgos do Brasil”).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987.

BENDER, Ivo. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. UFRGS/EDPUCRS, 1996.

BENTELY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. – (Coleção Tópicos).

BOCAÚVA, Quintino. *Estudos Críticos e Literários: Lance D'olhos sobre a Comédia e sua Crítica*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1858. Disponível em: < <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00300800#page/43/mode/1up>>. Acesso em 15 de jan. de 2015.

_____. Carta a Machado de Assis. In. ROUANET, Sérgio Paulo. *Correspondência de Machado de Assis*, tomo 1: 1860-1869. Rio de Janeiro: ABL, 2008. (Coleção Afrânio Peixoto, 84). Disponível em: <<http://www.academia.org.br/antigo/media/Correspondencia%20Machado%20de%20Assis%20-%20TOMO%20I-1860-1869%20-%20PARA%20INTERNET.pdf>>. Acesso em: 03 de jan. de 2015.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42ª. Ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo [et al.]. *Coleção escritores brasileiros: Antologia e estudos – Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. Machado de Assis: *O Enigma do Olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1999.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. Metamorfoses machadianas. In: BOSI, Alfredo (et al.). *Machado de Assis*. São Paulo: Editora Ática, 1982.

CAFEZEIRO, E. & GADILHO, C. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: EDUFRRJ/FUNART, 1996.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1981, v. 2.

_____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Era Realista/Era de Transição*. São Paulo: Global, 2004.

_____. *A Literatura no Brasil: Era Romântica*. 7ª. Ed. São Paulo: Global, 2004.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. São Paulo: Alameda, 2006.

DUMITH, Denise de Carvalho. *O Mito de Penélope e sua Retomada na Literatura Brasileira: Clarice Lispector e Nélide Piñon*. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 2012.

- FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. “Introdução”. In: *Dramaturgos do Brasil – Teatro de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Machado de Assis e o teatro*. Disponível em: <[http://www.academia.org.br/abl/media/RB%2055 %20-%20PROSA-final.pdf](http://www.academia.org.br/abl/media/RB%2055%20-%20PROSA-final.pdf)>. Acesso em: 23 de jan. de 2015.
- _____. *Machado de Assis – do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FREUD, S. *O chiste e suas relações com o inconsciente*. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GEIER, Manfred. *Do que riem as pessoas inteligentes?: pequena filosofia do humor*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2011.
- GRIMAL, Pierre. *A Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- GUINSBURG, João; FARIA, João Roberto & LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- JACOBBI, Ruggero. *O espectador apaixonado*. Porto Alegre: Publicação do curso de arte dramática. Universidade do Rio Grande do Sul, 1962.
- JOLLES, André. O Chiste. In: *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LOYOLA, Cecília. *Machado de Assis e o teatro das convenções*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1997.
- MACEDO, Joaquim Manuel. A torre em concurso. In: *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.
- MACEDO, Joaquim Manuel. Luxo e Vaidade. In: *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1996.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- MATE, Alexandre & SCHWARCZ, Pedro M. *Antologia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friederich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elina O. Ortiz Assumpção. – São Paulo: Editora UNESP.
- PENA, Martins. *O Juiz de Paz da Roça*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000103.pdf>>. Acesso em: 27 de julho de 2010, 08:24:59.
- PENA, Martins. *O Judas em Sábado de Aleluia*. Disponível em: <[http:// www. DomínioPublico.gov.br/download/texto/bn000142.pdf](http://www.DominioPublico.gov.br/download/texto/bn000142.pdf)>. Acesso em: 27 de julho de 2010, 08:45:02.

PENA, Martins. *O Noviço*. Disponível em: <<http://www.dominionpublico.gov.br/download/texo/bn000032.pdf>>. Acesso em: 27 de julho de 2010, 08:44:46.

PEREIRA, Ana Paula R. Vital. *O cômico na literatura brasileira: o romantismo*. (Relatório final de iniciação científica). 2010.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1955.

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. *A comicidade no teatro de Machado de Assis*. (Dissertação de Mestrado). USP: São Paulo, 2008.

PIRANDELO, Luigi. *Humorismo*. São Paulo: Experimento, 1996.

PONTES, Joel. *Machado de Assis e o teatro*. Rio de Janeiro: INL, 1960.

PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano e a Arte do Ator*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *Teatro de Anchieta e Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Disponível em: <<http://www.aiutamici.com/ftp/eBook/ebook/Francois%20Rabelais%20-%20Gargantua%20e%20Pantagruel.pdf>>. Acesso em: 23 de dezembro de 2014.

RAMOS, Maria Celeste Tommaselho. O espaço das referências à mitologia clássica nas Memórias Póstumas de Brás Cubas e a tradição literária: Ninfas, Musa e Zeus. In: DIAS; OLIVEIRA & PITERI (Orgs.). *A literatura do outro e os outros da literatura*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: dos Primeiros Cronistas aos Últimos Românticos*. 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

SÁ, Jussara Bittencourt de. *Nação em Cena: Brasil, teatro, século XIX*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

SÁ REGO, Enylton José de. *O Calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

TORNQUIST, Helena. *As novidades velhas: o teatro de Machado de Assis e a comédia francesa*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ANEXO I

Hoje avental, amanhã luva

Texto-fonte: *Teatro de Machado de Assis*, org. de João Roberto Faria, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Publicada originalmente *A Marmota*, Rio de Janeiro, março de 1860.

Transcrita em *Páginas Esquecidas*, de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Ed Casa Mandarino, 1939.

Comédia em um ato imitada do francês por Machado de Assis

PERSONAGENS

DURVAL
ROSINHA

BENTO

*Rio de Janeiro — Carnaval de 1859.
(Sala elegante. Piano, canapé, cadeiras, uma jarra de flores em uma mesa à direita alta. Portas laterais no fundo.)*

Cena I

ROSINHA (*Adormecida no canapé*);

DURVAL (*entrando pela porta do fundo*)

DURVAL

Onde está a Sra. Sofia de Melo?... Não vejo ninguém. Depois de dois anos como venho encontrar estes sítios! Quem sabe se em vez da palavra dos cumprimentos deverei trazer a palavra dos epitáfios! Como tem crescido isto em opulência!... mas... (*vendo Rosinha*) Oh! Cá está a criadinha. Dorme!... excelente passatempo... Será adepta de Epicuro? Vejamos se a acordo... (*dá-lhe um beijo*)

ROSINHA

(acordando)

Ah! Que é isto? *(levanta-se)* O Sr. Durval? Há dois anos que tinha desaparecido... Não o esperava.

DURVAL

Sim, sou eu, minha menina. Tua ama?

ROSINHA

Está ainda no quarto. Vou dizer-lhe que V. S. está *(vai para entrar)* Mas, espere; diga-me uma coisa.

DURVAL

Duas, minha pequena. Estou à tua disposição. *(à parte)*
Não é má coisinha!

ROSINHA

Diga-me. V. S. levou dois anos sem aqui pôr os pés: por que diabo volta agora sem mais nem menos?

DURVAL

(tirando o sobretudo que deita sobre o canapé)

És curiosa. Pois sabe que venho para... para mostrar a Sofia que estou ainda o mesmo.

ROSINHA

Está mesmo? moralmente, não?

DURVAL

É boa! Tenho então alguma ruga que indique decadência física?

ROSINHA

Do físico... não há nada que dizer.

DURVAL

Pois do moral estou também no mesmo. Cresce com os anos o meu amor; e o amor é como o vinho do Porto: quanto mais velho, melhor. Mas tu! Tens mudado muito, mas como mudam as flores em botão: ficando mais bela.

ROSINHA

Sempre amável, Sr. Durval.

DURVAL

Costume da mocidade. *(quer dar-lhe um beijo)*

ROSINHA

(fugindo e com severidade)

Sr. Durval!...

DURVAL

E então! Foges agora! Em outro tempo não eras difícil nas tuas beijocas. Ora vamos! Não tens uma amabilidade para este camarada que de tão longe volta!

ROSINHA

Não quero graças. Agora é outro cantar! Há dois anos eu era uma tola inexperiente... mas hoje!

DURVAL

Está bem. Mas...

ROSINHA

Tenciona ficar aqui no Rio?

DURVAL

(sentando-se)

Como o Corcovado, enraizado como ele. Já me doíam saudades desta boa cidade. A roça, não há coisa pior!

Passei lá dois anos bem insípidos — em uma vida uniforme e matemática como um ponteiro de relógio: jogava gamão, colhia café e plantava batatas. Nem teatro lírico, nem rua do Ouvidor, nem Petalógica! Solidão e mais nada. Mas, viva o amor! Um dia concebi o projeto de me safar e aqui estou. Sou agora a borboleta, deixei a crisálida, e aqui me vou em busca de vergéis. *(tenta um novo beijo)*

ROSINHA

(fugindo)

Não teme queimar as asas?

DURVAL

Em que fogo? Ah! Nos olhos de Sofia! Está mudada também?

ROSINHA

Sou suspeita. Com seus próprios olhos o verá.

DURVAL

Era elegante e bela há bons dois anos. Sê-lo-á ainda? Não será? Dilema de Hamlet. E como gostava de flores! Lembras-te? Aceitava-mas sempre não sei se por mim, se pelas flores; mas é de crer que fosse por mim.

ROSINHA

Ela gostava tanto de flores!

DURVAL

Obrigado. Dize-me cá. Por que diabo sendo uma criada, tiveste sempre tanto espírito e mesmo...

ROSINHA

Não sabe? Eu lhe digo. Em Lisboa, donde viemos para aqui, fomos condiscípulas: estudamos no mesmo colégio, e comemos à mesma mesa. Mas, coisas do mundo!... Ela tornou-se ama e eu criada! É verdade que me trata com distinção, e conversamos às vezes em altas coisas.

DURVAL

Ah! é isso? Foram condiscípulas. (*levanta-se*) E conversam agora em altas coisas!... Pois eis-me aqui para conversar também; faremos um *trio* admirável.

ROSINHA

Vou participar-lhe a sua chegada.

DURVAL

Sim, vai, vai. Mas olha cá, uma palavra.

ROSINHA

Uma só, entende?

DURVAL

Dás-me um beijo?

ROSINHA

Bem vê que são três palavras. (*entra à direita*)

Cena II

DURVAL e BENTO

DURVAL

Bravo! A pequena não é tola... tem mesmo muito espírito! Eu gosto dela, gosto! Mas é preciso dar-me ao respeito. (*vai ao fundo e chama*) Bento! (*descendo*) Ora depois de dois anos como virei encontrar isto? Sofia terá por mim a mesma queda? É isso o que vou sondar. É provável que nada perdesse dos antigos sentimentos. Oh! decerto! Vou começar por levá-la ao baile mascarado; há

de aceitar, não pode deixar de aceitar! Então, Bento!
mariola?

BENTO

(*entrando com um jornal*) Pronto.

DURVAL

Ainda agora! Tens um péssimo defeito para boleeiro, é
não ouvir.

BENTO

Eu estava embebido com a interessante leitura do *Jornal do Comércio*: ei-lo. Muito mudadas estão estas coisas por aqui! Não faz uma idéia! E a política? Esperam-se coisas terríveis do parlamento.

DURVAL

Não me maças, mariola! Vai abaixo ao carro e traz uma caixa de papelão que lá está... Anda!

BENTO

Sim, senhor; mas admira-me que V. S. não preste atenção ao estado das coisas.

DURVAL

Mas que tens tu com isso, tratante?

BENTO

Eu nada; mas creio que...

DURVAL

Salta lá para o carro, e traz a caixa depressa!

Cena III

DURVAL e ROSINHA

DURVAL

Pedaço d'asno! Sempre a ler jornais; sempre a tagarelar sobre aquilo que menos lhe deve importar! (*vendo Rosinha*) Ah!... és tu? Então ela... (*levanta-se*)

ROSINHA

Está na outra sala à sua espera.

DURVAL

Bem, aí vou. *(vai entrar e volta)* Ah! recebe a caixa de papelão que trouxe meu boleiro.

ROSINHA

Sim, senhor.

DURVAL

Com cuidado, meu colibri!

ROSINHA

Galante nome! Não será em seu coração que farei o meu ninho.

DURVAL

(à parte)

Ah! É bem engraçada a rapariga! *(vai-se)*

Cena IV

ROSINHA, *DEPOIS* BENTO

ROSINHA

Muito bem, Sr. Durval. Então voltou ainda? É a hora de minha vingança. Há dois anos, tola como eu era, quiseste

seduzir-me, perder-me, como a muitas outras! E como? mandando-me dinheiro... dinheiro! — Media as infâmias pela posição. Assentava de... Oh! mas deixa estar! vais pagar tudo... Gosto de ver essa gente que não enxerga sentimento nas pessoas de condição baixa... como se quem traz um avental, não pode também calçar uma luva!

BENTO

(traz uma caixa de papelão)

Aqui está a caixa em questão... *(põe a caixa sobre uma cadeira)* Ora, viva! Esta caixa é de meu amo.

ROSINHA

Deixe-a ficar.

BENTO

(tirando o jornal do bolso)

Fica entregue, não? Ora bem! Vou continuar a minha interessante leitura... Estou na gazetilha — Estou pasmado de ver como vão as coisas por aqui! — Vão a pior. Esta folha põe-me ao fato de grandes novidades.

ROSINHA

(sentando-se de costas para ele)

Muito velhas para mim.

BENTO

(com desdém)

Muito velhas? Concedo. Cá para mim têm toda a frescura da véspera.

ROSINHA

(consigo)

Quererá ficar?

BENTO

(sentando-se do outro lado)

Ainda uma vista d'olhos! *(abre o jornal)*

ROSINHA

E então não se assentou?

BENTO

(lendo)

Ainda um caso: "Ontem à noite desapareceu uma nédia e numerosa criação de aves domésticas. Não se pôde descobrir os ladrões, porque, desgraçadamente havia uma patrulha a dois passos dali."

ROSINHA

(levantando-se)

Ora, que aborrecimento!

BENTO

(continuando)

"Não é o primeiro caso que dá nesta casa da rua dos Inválidos." *(consigo)* Como vai isto, meu Deus!

ROSINHA

(Abrindo a caixa)

Que belo dominó!

BENTO

(indo a ela)

Não mexa! Creio que é para ir ao baile mascarado hoje...

ROSINHA

Ah!... *(silêncio)* Um baile... hei de ir também!

BENTO

Aonde? Ao baile? Ora esta!

ROSINHA

E por que não?

BENTO

Pode ser; contudo, quer vás, quer não vás, deixa-me ir acabar a minha leitura naquela sala de espera.

ROSINHA

Não... tenho uma coisa a tratar contigo.

BENTO
(*lisonjeado*)

Comigo, minha bela!

ROSINHA

Queres servir-me em uma coisa?

BENTO
(*severo*)

Eu cá só sirvo ao Sr. Durval, e é na boléia!

ROSINHA

Pois hás de me servir. Não és então um rapaz como os outros boleeiros, amável e serviçal...

BENTO

Vá feito... não deixo de ser amável; é mesmo o meu capítulo de predileção.

ROSINHA

Pois escuta. Vais fazer um papel, um bonito papel.

BENTO

Não entendo desse fabrico. Se quiser algumas lições sobre a maneira de dar uma volta, sobre o governo das rédeas em um trote largo, ou coisa cá do meu ofício, pronto me encontra.

ROSINHA
(*que tem ido buscar o ramalhete no jarro*)

Olha cá: sabes o que é isso?

BENTO

São flores.

ROSINHA

É o ramalhete diário de um fidalgo espanhol que viaja incógnito.

BENTO

Ah! *(toma o ramalhete)*

ROSINHA

(indo a uma gaveta buscar um papel)

O Sr. Durval conhece a tua letra?

BENTO

Conhece apenas uma. Eu tenho diversos modos de escrever.

ROSINHA

Pois bem; copia isto. *(dá-lhe o papel)* Com letra que ele não conheça.

BENTO

Mas o que é isto?

ROSINHA

Ora, que te importa? És uma simples máquina. Sabes tu o que vai fazer quando o teu amo te indica uma direção ao carro? Estamos aqui no mesmo caso.

BENTO

Fala como um livro! Aqui vai. *(escreve)*

ROSINHA

Que amontoado de garatujas!...

BENTO

Cheira a diplomata. Devo assinar?

ROSINHA

Que se não entenda.

BENTO

Como um perfeito fidalgo. *(escreve)*

ROSINHA

Subscritada para mim. À Sra. Rosinha. *(Bento escreve)*
Põe agora este bilhete nesse e leva. Voltarás a propósito.
Tens também muitas vozes?

BENTO

Vario de fala, como de letra.

ROSINHA

Imitarás o sotaque espanhol?

BENTO

Como quem bebe um copo d'água!

ROSINHA

Silêncio! Ali está o Sr. Durval.

Cena V

ROSINHA, BENTO, DURVAL

DURVAL

(a Bento)

Trouxeste a caixa, palerma?

BENTO

(escondendo atrás das costas o ramalhete)

Sim, senhor.

DURVAL

Traz a carruagem para o portão

BENTO

Sim senhor. *(Durval vai vestir o sobretudo, mirando-se ao espelho)* O jornal? Onde pus eu o jornal? *(sentindo-o no bolso)* Ah!...

ROSINHA

(baixo a Bento)

Não passes na sala de espera. *(Bento sai)*

Cena VI

DURVAL, ROSINHA

DURVAL

Adeus, Rosinha, é preciso que eu me retire.

ROSINHA

(à parte)

Pois não!

DURVAL

Dá essa caixa a tua ama.

ROSINHA

Vai sempre ao baile com ela?

DURVAL

Ao baile? Então abriste caixa?

ROSINHA

Não vale a pena falar nisso. Já sei, já sei que foi recebido de braços abertos.

DURVAL

Exatamente. Era a ovelha que voltava ao aprisco depois de dois anos de apartamento.

ROSINHA

Já vê que andar longe não é mau. A volta é sempre um triunfo. Use, abuse mesmo da receita. Mas então sempre vai ao baile?

DURVAL

Nada sei de positivo. As mulheres são como os logogrifos. O espírito se perde no meio daquelas combinações...

ROSINHA

Fastidiosas, seja franco.

DURVAL

É um aleive: não é esse o meu pensamento. Contudo devo, parece-me dever crer, que ela irá. Como me alegra, e me entusiasma esta preferência que me dá a bela Sofia!

ROSINHA

Preferência? Há engano: preferir supõe escolha, supõe concorrência...

DURVAL

E então?

ROSINHA

E então, se ela vai ao baile é unicamente pelos seus bonitos olhos, se não fora V. S., ela não ia.

DURVAL

Como é isso?

ROSINHA

(indo ao espelho)

Mire-se neste espelho.

DURVAL

Aqui me tens

ROSINHA

O que vê nele?

DURVAL

Boa pergunta! Vejo-me a mim próprio.

ROSINHA

Pois bem. Está vendo toda a corte da Sra. Sofia, todos os seus adoradores.

DURVAL

Todos! Não é possível. Há dois anos a bela senhora era a flor bafejada por uma legião de zéfiros... Não é possível.

ROSINHA

Parece-me criança! Algum dia os zéfiros foram estacionários? Os zéfiros passam e mais nada. É o símbolo do amor moderno.

DURVAL

E a flor fica no hastil. Mas as flores duram uma manhã apenas. *(severo)* Quererás tu dizer que Sofia passou a manhã das flores?

ROSINHA

Ora, isso é loucura. Eu disse isto?

DURVAL

(pondo a bengala junto ao piano)

Parece-me entretanto...

ROSINHA

V. S. tem uma natureza de sensitiva; por outra, toma os recados na escada. Acredite ou não, o que lhe digo é a pura verdade. Não vá pensar que o afirmo assim para conservá-lo junto de mim: estimara mais o contrário.

DURVAL

(sentando-se)

Talvez queiras fazer crer que Sofia é alguma fruta passada, ou jóia esquecida no fundo da gaveta por não estar em moda. Estais enganada. Acabo de vê-la; acho-lhe ainda o mesmo rosto: vinte e oito anos, apenas.

ROSINHA

Acredito.

DURVAL

É ainda a mesma: deliciosa.

ROSINHA

Não sei se ela lhe esconde algum segredo.

DURVAL

Nenhum.

ROSINHA

Pois esconde. Ainda lhe não mostrou a certidão de batismo. *(vai sentar-se ao lado oposto)*

DURVAL

Rosinha! E depois, que me importa? Ela é ainda aquele querubim do passado. Tem uma cintura... que cintura!

ROSINHA

É verdade. Os meus dedos que o digam!

DURVAL

Hein? E o corado daquelas faces, o alvo daquele colo, o preto daquelas sobrancelhas?

ROSINHA

(levantando-se)

Ilusão! Tudo isso é tabuleta do Desmarais; aquela cabeça passa pelas minhas mãos. É uma beleza de pó de arroz: mais nada.

DURVAL

(levantando-se bruscamente)

Oh! Essa agora!

ROSINHA

(à parte)

A pobre senhora está morta!

DURVAL

Mas, que diabo! Não é um caso de me lastimar; não tenho razão disso. O tempo corre para todos, e portanto a mesma onda nos levou a ambos folhagens da mocidade. E depois eu amo aquela engraçada mulher!

ROSINHA

Reciprocidade; ela também o ama.

DURVAL
(*com um grande prazer*)

Ah!

ROSINHA

Duas vezes chegou à estação do campo para tomar o *wagon*, mas duas vezes voltou para casa. Temia algum desastre da maldita estrada de ferro!

DURVAL

Que amor! Só recuou diante da estrada de ferro!

ROSINHA

Eu tenho um livro de notas, donde talvez lhe possa tirar provas do amor da Sra. Sofia. É uma lista cronológica e alfabética dos colibris que por aqui têm esvoaçado.

DURVAL

Abre lá isso então!

ROSINHA
(*folheando um livro*)

Vou procurar.

DURVAL

Tem aí todas as letras?

ROSINHA

Todas. É pouco agradável para V. S.; mas tem todas desde A até o Z.

DURVAL

Desejara saber quem foi a letra K.

ROSINHA

É fácil; algum alemão.

DURVAL

Ah! Ela também cultivava os alemães?

ROSINHA

Durval é a letra D. — Ah! Ei-lo: (*lendo*) “Durval, quarenta e oito anos de idade...”

DURVAL

Engano! Não tenho mais de quarenta e seis.

ROSINHA

Mas esta nota foi escrita há dois anos.

DURVAL

Razão demais. Se tenho hoje quarenta e seis, há dois tinha quarenta e quatro... e claro!

ROSINHA

Nada. Há dois anos devia ter cinquenta.

DURVAL

Esta mulher é um logogrifo!

ROSINHA

V. S. chegou a um período em sua vida em que a mocidade começa a voltar; em cada ano, são doze meses de verdura que voltam como andorinhas na primavera.

DURVAL

Já me cheirava a epigrama. Mas vamos adiante com isso.

ROSINHA

(*fechando o livro*)

Bom! Já sei onde estão as provas. (*vai a uma gaveta e tira dela uma carta*) Ouça: — "Querida Amélia...

DURVAL

Que é isso?

ROSINHA

Uma carta da ama a uma sua amiga. "Querida Amélia: o Sr. Durval é um homem interessante, rico, amável, manso como um cordeiro, e submisso como o meu Cupido..." (*a Durval*) Cupido é um cão d'água que ela tem.

DURVAL

A comparação é grotesca na forma, mas exata no fundo. Continua, rapariga.

ROSINHA

(lendo)

“Acho-lhe contudo alguns defeitos...

DURVAL

Defeitos?

ROSINHA

“Certas maneiras, certos ridículos, pouco espírito, muito falatório, mas afinal um marido com todas as virtudes necessárias...

DURVAL

É demais

ROSINHA

“Quando eu conseguir isso, peço-te que venhas vê-lo como um urso na chácara do Souto.

DURVAL

Um urso!

ROSINHA

(lendo)

"Esquecia-me de dizer-te que o Sr. Durval usa de cabeleira." *(fecha a carta)*

DURVAL

Cabeleira! É uma calúnia! Uma calúnia atroz! *(levando a mão ao meio da cabeça, que está calva)* Se eu usasse de cabeleira...

ROSINHA

Tinha cabelos, é claro.

DURVAL

(passeando com agitação)

Cabeleira! E depois fazer-me seu urso como um marido na chácara do Souto.

ROSINHA

(às gargalhadas)

Ah! ah! ah! *(vai-se pelo fundo)*

Cena VII

DURVAL

(passeando)

É demais! E então quem fala! uma mulher que tem umas faces... Oh! é o cúmulo da impudência! É aquela mulher furta-cor, aquele arco-íris que tem a liberdade de zombar de mim!... *(procurando)* Rosinha! Ah! foi-se embora... *(sentando-se)* Oh! Se eu me tivesse conservado na roça, ao menos lá não teria dessas apoquentações!...Aqui na cidade, o prazer é misturado com zangas de acabrunhar o espírito mais superior! Nada! *(levanta-se)* Decididamente volto para lá... Entretanto, cheguei há pouco... Não sei se deva ir; seria dar cavaco com aquela mulher; e eu... Que fazer? Não sei, deveras!

Cena VIII

DURVAL e BENTO *(de paletó, chapéu de palha, sem botas)*

BENTO
(mudando a voz)

Para a Sra. Rosinha. *(põe o ramallete sobre a mesa)*

DURVAL

Está entregue.

BENTO
(à parte)

Não me conhece! Ainda bem.

DURVAL

Está entregue.

BENTO

Sim, senhor! *(sai pelo fundo)*

Cena IX

DURVAL
(só, indo buscar o ramallete)

Ah!ah!flores! A Sra. Rosinha tem quem lhe mande flores! Algum boleeiro estúpido. Estas mulheres são de um gosto esquisito às vezes! — Mas como isto cheira! Dir-se-ia um presente de fidalgo! *(vendo a cartinha)* Oh! que é isto? Um bilhete de amores! E como cheira! Não conheço esta letra; o talho é rasgado e firme, como de quem desdenha. *(levando a cartinha ao nariz)* Essência de violeta, creio eu. É uma planta obscura, que também

tem os seus satélites. Todos os têm. Esta cartinha é um belo assunto para uma dissertação filosófica e social. Com efeito: quem diria que esta moça, colocada tão baixo, teria bilhetes perfumados!... *(leva ao nariz)*
Decididamente é essência de magnólias!

Cena X

ROSINHA *(no fundo)* DURVAL *(no proscênio)*

ROSINHA
(consigo)

Muito bem! Lá foi ela visitar a sua amiga no Botafogo. Estou completamente livre. *(desce)*

DURVAL
(escondendo a carta)

Ah! és tu? Quem te manda destes presentes?

ROSINHA

Mais um. Dê-me a carta.

DURVAL

A carta? É boa! é coisa que não vi.

ROSINHA

Ora não brinque! Devia trazer uma carta. Não vê que um ramalhete de flores é um estafeta mais seguro do que o correio da corte!

DURVAL
(dando-lhe a carta)

Aqui a tens; não é possível mentir.

ROSINHA

Então! *(lê o bilhete)*

DURVAL

Quem é o feliz mortal?

ROSINHA

Curioso!

DURVAL

É moço ainda?

ROSINHA

Diga-me: é muito longe daqui a sua roça?

DURVAL

É rico, é bonito?

ROSINHA

Dista muito da última estação?

DURVAL

Não me ouves, Rosinha?

ROSINHA

Se o ouço! É curioso, e vou satisfazer-lhe a curiosidade.
É rico, é moço e é bonito. Está satisfeito?

DURVAL

Deveras! E chama-se?...

ROSINHA

Chama-se... Ora eu não me estou confessando!

DURVAL

És encantadora!

ROSINHA

Isso é velho. E o que me dizem os homens e os espelhos.
Nem uns nem outros mentem.

DURVAL

Sempre graciosa!

ROSINHA

Se eu o acreditar, arrisca-se a perder a liberdade...
tomando uma capa...

DURVAL

De marido, queres dizer (*à parte*) ou de um urso! (*alto*)
Não tenho medo disso. Bem vês a alta posição... e depois
eu prefiro apreciar-te as qualidades de fora. Talvez leve a
minha amabilidade a fazer-te um madrigal.

ROSINHA

Ora essa!

DURVAL

Mas, fora com tanto tagarelar! Olha cá! Eu estou
disposto a perdoar aquela carta; Sofia vem sempre ao
baile?

ROSINHA

Tanto como o imperador dos turcos... Recusa.

DURVAL

Recusa! É o cúmulo da... E por que recusa?

ROSINHA

Eu sei lá! Talvez um nervoso; não sei!

DURVAL

Recusa! Não faz mal... Não quer vir, tanto melhor! Tudo está acabado, Sra. Sofia de Melo! Nem uma atenção ao menos comigo, que vim da roça por sua causa unicamente! Recebe-me com agrado, e depois faz-me destas!

ROSINHA

Boa noite, Sr. Durval.

DURVAL

Não te vás assim; conversemos ainda um pedaço.

ROSINHA

Às onze horas e meia... interessante conversa!

DURVAL

(sentando-se)

Ora que tem isso? Não são horas que fazem a conversa interessante, mas os interlocutores.

ROSINHA

Ora tenha a bondade de não dirigir cumprimentos.

DURVAL

Mal sabes que tens as mãos, como as de uma patrícia romana; parecem calçadas de luva, se é que uma luva pode ter estas veias azuis como rajadas de mármore.

ROSINHA

(à parte)

Ah! Hein!

DURVAL

E esses olhos de Helena!

ROSINHA

Ora!

DURVAL

E estes bravos de Cleópatra!

ROSINHA
(à parte)

Bonito!

DURVAL

Apre! Queres que esgote a história?

ROSINHA

Oh! não!

DURVAL

Então por que se recolhe tão cedo a estrela d'alva?

ROSINHA

Não tenho outra coisa a fazer diante do sol.

DURVAL

Ainda um cumprimento! (*vai à caixa de papelão*) Olha cá. Sabes o que há aqui? um dominó.

ROSINHA
(*aproximando-se*)

Cor-de-rosa! Ora vista, há de ficar-lhe bem.

DURVAL

Dizia um célebre grego: dê-me pancadas, mas ouça-me!
— Parodio aquele dito: — Ri, graceja, como quiseres,
mas hás de escutar-me: (*desdobrando o dominó*) não achas bonito?

ROSINHA
(*aproximando-se*)

Oh! decerto!

DURVAL

Parece que foi feito para ti!... É da mesma altura. E como te há de ficar! Ora, experimenta!

ROSINHA

Obrigado.

DURVAL

Ora vamos! experimenta; não custa.

ROSINHA

Vá feito se é só para experimentar.

DURVAL

(vestindo-lhe o dominó)

Primeira manga.

ROSINHA

E segunda! *(veste-o de todo)*

DURVAL

Delicioso. Mira-te naquele espelho. *(Rosinha obedece)*
Então!

ROSINHA

(passeando)

Fica-me bem?

DURVAL

(seguindo-a)

A matar! a matar! *(à parte)* A minha vingança começa,
Sra. Sofia de melo! *(a Rosinha)* Estás esplêndida! Deixa
dar-te um beijo?

ROSINHA

Tenha mão.

DURVAL

Isso agora é que não tem grata!

ROSINHA

Em que oceano de fitas e de sedas estou mergulhada! *(dá meia-noite)* Meia-noite!

DURVAL

Meia-noite!

ROSINHA

Vou tirar o dominó... é pena!

DURVAL

Qual tirá-lo! Fica com ele. *(pega no chapéu e nas luvas)*

ROSINHA

Não é possível.

DURVAL

Vamos ao baile mascarado.

ROSINHA

(*à parte*)

Enfim. (*alto*) Infelizmente não posso.

DURVAL

Não pode? e então por quê?

ROSINHA

É segredo.

DURVAL

Recusas? Não sabes o que é um baile. Vais ficar extasiada. E um mundo fantástico, ébrio, movediço, que corre, que salta, que ri, em um turbilhão de harmonias extravagantes!

ROSINHA

Não posso ir. (*batem à porta*) [*à parte*] É Bento.

DURVAL

Quem será?

ROSINHA

Não sei. (*indo ao fundo*) Quem bate?

BENTO

(*fora com a voz contrafeita*)

O hidalgo Don Alonso da Sylveira y Zorrilla y Guclines y Guatinara y Marouflas de la Vega !

DURVAL

(*Assustado*)

É um batalhão que temos à porta! A Espanha muda-se para cá?

ROSINHA

Caluda! Não sabe quem está ali? É um fidalgo da primeira nobreza de Espanha. Fala à rainha de chapéu na cabeça.

DURVAL

E que quer ele?

ROSINHA

A resposta daquele ramalhete.

DURVAL

(dando um pulo)

Ah! Foi ele...

ROSINHA

Silêncio!

BENTO

(fora)

É meia-noite. O baile vai começar.

ROSINHA

Espere um momento.

DURVAL

Que espere! Mando-o embora. *(à parte)* É um fidalgo!

ROSINHA

Mandá-lo embora? Pelo contrário; vou mudar de dominó e partir com ele.

DURVAL

Não, não; não faça isso!

BENTO

(fora)

É meio-noite e cinco minutos. Abre a porta a quem deve ser teu marido.

DURVAL

Teu marido!

ROSINHA

E então!

BENTO

Abre! abre!

DURVAL

É demais! Estás com o meu dominó... hás de ir comigo ao baile!

ROSINHA

Não é possível; não se trata a um fidalgo espanhol como a um cão. Devo ir com ele.

DURVAL

Não quero que vás.

ROSINHA

Hei de ir. *(dispõe-se a tirar o dominó)* Tome lá...

DURVAL
(impedindo-a)

Rosinha, ele é um espanhol, e além de espanhol, fidalgo. Repara que é uma dupla cruz com que tens de carregar.

ROSINHA

Qual cruz! E não se casa ele comigo?

DURVAL

Não caias nessa!

BENTO
(fora)

Meia-noite e dez minutos! então vem ou não vem?

ROSINHA

Lá vou. *(a Durval)* Vê como se impacienta! Tudo aquilo é amor!

DURVAL
(com explosão)

Amor! E se eu te desse em troca daquele amor castelhano, um amor brasileiro ardente e apaixonado? Sim, eu te amo, Rosinha; deixa esse espanhol treloucado!

ROSINHA

Sr. Durval!

DURVAL

Então, decide!

ROSINHA

Não grite! Aquilo é mais forte do que um tigre de Bengala.

DURVAL

Deixa-o; eu matei as onças do Maranhão e já estou acostumado com esses animais. Então? Vamos! Eis-me a teus pés, ofereço-te a minha mão e a minha fortuna!

ROSINHA
(*à parte*)

Ah... (*alto*) Mas o fidalgo?

BENTO
(*fora*)

É meia-noite e doze minutos!

DURVAL

Manda-o embora, ou senão, espera. (*levanta-se*) Vou matá-lo; é o meio mais pronto.

ROSINHA

Não, não; evitemos a morte. Para não ver correr sangue, aceito a sua proposta.

DURVAL
(*com regozijo*)

Venci o castelhano! É um magnífico triunfo! Vem, minha bela; o baile nos espera!

ROSINHA

Vamos. Mas repare na enormidade do sacrifício.

DURVAL

Serás compensada, Rosinha. Que linda peça de entrada!
(*à parte*) São dois os enganados — o fidalgo e Sofia
(*alto*) Ah! ah! ah!

ROSINHA
(*rindo também*)

Ah! Ah! Ah! (*à parte*) Eis-me vingada!

DURVAL

Silêncio! (*vão pé ante pela porta da esquerda. Sai Rosinha primeiro, e Durval, da soleira da porta para a porta do fundo, a rir às gargalhadas*)

Cena última

BENTO
(*abrindo a porta do fundo*)

Ninguém mais! Desempenhei a meu papel: estou contente! Aquela subiu um degrau na sociedade. Deverei ficar assim? Alguma baronesa não me desdenharia

decerto. Virei mais tarde. Por enquanto, vou abrir a portinhola. (*vai a sair e cai o pano*)

FIM

ANEXO II

O caminho da porta

Texto-fonte: *Teatro de Machado de Assis*, org. de João Roberto Faria, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Publicada originalmente *Teatro de Macaço de Assis* v.I, Rio de Janeiro, Tipografia do Diário do RJ, 1863.

Encenada pela primeira vez no Ateneu Dramático do Rio de Janeiro, em setembro e novembro de 1862, respectivamente.

Comédia em um ato

Representada pela primeira vez no Ateneu Dramático do Rio de Janeiro em setembro de 1862.

PERSONAGENS

DOCTOR CORNÉLIO
VALENTIM
INOCÊNCIO

CARLOTA

Atualidade.

Em casa de Carlota

(Sala elegante. — Duas portas no fundo, portas laterais, consolos, piano, divã, poltronas, cadeiras, mesa, tapete, espelhos, quadros; figuras sobre os consolos; álbum, alguns livros, lápis, etc. sobre a mesa.)

Cena I

VALENTIM (*assentado à esquerda alta*); o DOCTOR (*entrando*)

VALENTIM

Ah! És tu?

DOCTOR

Oh! Hoje é o dia das surpresas. Acordo, leio os jornais e vejo anunciado para hoje o *Trovador*. Primeira surpresa. Lembro-me de passar por aqui para saber se D. Carlota queria ir ouvir a ópera de Verdi, e vinha pensando na triste figura que devia fazer em casa de uma moça do

tom às 10 horas da manhã quando te encontro firme
como uma sentinela no posto. Duas surpresas.

VALENTIM

A triste figura sou eu?

DOUTOR

Acertaste. Lúcido como uma sibila. Fazes uma triste
figura, não te deve ocultar.

VALENTIM
(*irônico*)

Ah!

DOUTOR

Tens ar de não dar crédito ao que digo! Pois olha, tens
diante de ti a verdade em pessoa, com a diferença de não
sair de um poço, mas da cama, e de vir em traje menos
primitivo. Quanto ao espelho, se o não trago comigo, há
nesta sala um que nos serve com a mesma sinceridade.
Mira-te ali. Estás ou não uma triste figura?

VALENTIM

Não me aborreças.

DOUTOR

Confessas então?

VALENTIM

És divertido como os teus protestos de virtuoso! Aposto
que me queres fazer crer no desinteresse das tuas visitas
a D. Carlota?

DOUTOR

Não.

VALENTIM

Ah!

DOUTOR

Sou hoje mais assíduo do que era há um mês, e a razão é
que há um mês que começaste a fazer-lhe corte.

VALENTIM

Já sei: não me queres perder de vista.

DOUTOR

Presumido! Eu sou lá inspetor dessas coisas? Ou antes, sou; mas o sentimento que me leva a estar presente a essa batalha pausada e paciente está muito longe do que pensas; estudo o amor.

VALENTIM

Somos então os teus compêndios?

DOUTOR

É verdade.

VALENTIM

E o que tens aprendido?

DOUTOR

Descobri que o amor é uma pescaria...

VALENTIM

Queres saber de uma coisa? Estão prosaicos como os teus libelos.

DOUTOR

Descobri que o amor é uma pescaria...

VALENTIM

Vai-te com os diabos!

DOUTOR

Descobri que o amor é uma pescaria. O pescador senta-se sobre um penedo, à beira do mar. Tem ao lado uma cesta com iscas; vai pondo uma por uma no anzol, e atira às águas a pérfida linha. Assim gasta horas e dias até que o descuidado filho das águas agarra no anzol, ou não agarra e...

VALENTIM

És um tolo.

DOUTOR

Não contesto; pelo interesse que tomo por ti. Realmente dói-me ver-te há tantos dias exposto ao sol, sobre o penedo, com o caniço na mão, a gastar as tuas iscas e a tua saúde quero dizer, a tua honra.

VALENTIM

A minha honra?

DOUTOR

A tua honra, sim. Pois para um homem de senso e um tanto sério o ridículo não é uma desonra? Tu estás ridículo. Não há um dia em que não venhas gastar quatro, cinco horas a cercar esta viúva de galanteios e atenções, acreditando talvez tiver adiantado muito, mas estando ainda hoje como quando começaste. Olha, há Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. Umas fazem e desmancham teias por terem muito juízo; outras as fazem e desmancham por não terem nenhum.

VALENTIM

Não deixas de ter tal ou qual razão.

DOUTOR

Ora, graças a Deus!

VALENTIM

Devo, porém prevenir-te de uma coisa: é que ponho nesta conquista a minha honra. Jurei aos meus deuses casar-me com ela e hei de manter o meu juramento.

DOUTOR

Virtuoso romano!

VALENTIM

Faço o papel de Sísifo. Rolo a minha pedra pela montanha; quase a chegar com ela ao cimo, uma mão invisível fá-la despenhar de novo, e aí volto a repetir o mesmo trabalho. Se isto é um infortúnio, não deixa de ser uma virtude.

DOUTOR

A virtude da paciência. Empregavas melhor essa virtude em fazer palitos do que em fazer a roda a esta namorada. Sabes o que aconteceu aos companheiros de Ulisses passando pela ilha de Circe? Ficaram transformados em porcos. Melhor sorte teve Actéon que por espreitar Diana no banho passou de homem a veado. Prova evidente de que é melhor pilhá-las no banho do que lhes andar a roda nos tapetes da sala.

VALENTIM

Passas de prosaico a cínico.

DOUTOR

É uma modificação. Tu estás sempre o mesmo ridículo.

Cena II

OS MESMOS, INOCÊNCIO (trazido por um criado)

INOCÊNCIO

Oh!

DOUTOR

(baixo a Valentim)

Chega o teu competidor.

VALENTIM

(baixo)

Não me vexes.

INOCÊNCIO

Meus senhores! Já por cá? Madrugaram hoje!

DOUTOR

É verdade. E V. S.?

INOCÊNCIO

Como está vendo. Levanto-me sempre com o sol.

DOUTOR

Se V. S. é outro.

INOCÊNCIO

(não compreendendo)

Outro quê? Ah! Outro sol! Este doutor tem umas expressões tão... fora do vulgar! Ora veja; a mim ainda ninguém se lembrou de dizer isto. Sr. Doutor, V. S. há de tratar de um negócio que trago pendente no foro. Quem fala assim é capaz de seduzir a própria lei!

DOUTOR

Obrigado!

INOCÊNCIO

Onde está a encantadora D. Carlota? Trago-lhe este ramalhete que eu próprio colhi e arranjei. Olhem como estas flores estão bem combinadas: rosas, paixão; açucenas, candura. Que tal?

DOUTOR

Engenhoso!

INOCÊNCIO

(dando-lhe o braço)

Agora ouça, Sr. Doutor. Decorei umas quatro palavras para dizer ao entregar-lhe estas flores. Veja se condizem com o assunto.

DOUTOR

Sou todo ouvidos.

INOCÊNCIO

"Estas flores são um presente que a primavera faz à sua irmã por intermédio do mais ardente admirador de ambas." Que tal?

DOUTOR

Sublime! (*Inocêncio ri-se à socapa*) Não é da mesma opinião?

INOCÊNCIO

Pudera não ser sublime: se eu próprio copieei isto de um *Secretário dos Amantes*!

DOUTOR

Ah!

VALENTIM
(*baixo ao Doutor*)

Gabo-te a paciência!

DOUTOR
(*dando-lhe o braço*)

Pois que tem! É miraculosamente tolo. Não é da mesma espécie que tu...

VALENTIM

Cornélio!

DOUTOR

Descansa; é de outra muito pior.

Cena III

OS MESMOS, CARLOTA

CARLOTA

Perdão, meus senhores, de havê-los feito esperar... (*distribui apertos de mão*)

VALENTIM

Nós é que lhe pedimos desculpa de haveremos madrugado deste modo...

DOUTOR

A mim, traz-me um motivo justificável.

CARLOTA
(*rindo*)

Ver-me? (*vai sentar-se*)

DOUTOR

Não.

CARLOTA

Não é um motivo justificável, esse?

DOUTOR

Sem dúvida; incomodá-la é que o não é. Ah! Minha senhora, eu aprecio mais do que nenhum outro o despeito que deve causar a uma moça uma interrupção no serviço da *toilette*. Creio que é coisa tão séria como uma quebra de relações diplomáticas.

CARLOTA

O Sr. Doutor graceja e exagera. Mas qual é esse motivo que justifica a sua entrada em minha casa, há esta hora?

DOUTOR

Venho receber as suas ordens acerca da representação desta noite.

CARLOTA

Que representação?

DOUTOR

Canta-se o *Trovador*.

INOCÊNCIO

Bonita peça!

DOUTOR

Não pensa que deve ir?

CARLOTA

Sim, e agradeço-lhe a sua amável lembrança. Já sei que vem oferecer-me o seu camarote. Olhe, há de desculpar-me este descuido, mas prometo que vou quanto antes tomar uma assinatura.

INOCÊNCIO

(*a Valentim*)

Ando desconfiado do Doutor!

VALENTIM

Por quê?

INOCÊNCIO

Veja como ela o trata! Mas eu vou desbancá-lo, com minha frase do *Secretário dos Amantes...* (*indo a Carlota*) Minha senhora, estas flores são um presente que a primavera faz à sua irmã...

DOUTOR

(*completando a frase*)

Por intermédio do mais ardente admirador de ambas.

INOCÊNCIO

Sr. Doutor!

CARLOTA

O que é?

INOCÊNCIO

(*baixo*)

Isto não se faz! (*a Carlota*) Aqui tem minha senhora...

CARLOTA

Agradecida. Por que se retirou ontem tão cedo? Não lho quis perguntar... de boca; mas creio que o interroguei com o olhar.

INOCÊNCIO

(*no cúmulo da satisfação*)

De boca?... Com o olhar?... Ah! Queira perdoar minha senhora... mas um motivo imperioso...

DOUTOR

Imperioso... não é delicado.

CARLOTA

Não exijo saber o motivo; supus que se houvesse passado alguma coisa que o desgostasse...

INOCÊNCIO

Qual, minha senhora; o que se poderia passar? Não estava eu diante de V. Exa. para consolar-me com seus

olhares de algum desgosto que houvesse? E não houve nenhum.

CARLOTA

(ergue-se e bate-lhe com o leque no ombro)

Lisonjeiro!

DOUTOR

(descendo entre ambos)

V. Exa. há de desculpar-me se interrompo uma espécie de idílio com uma coisa prosaica, ou antes, com outro idílio, de outro gênero, um idílio do estômago; o almoço...

CARLOTA

Almoça conosco?

DOUTOR

Oh! Minha senhora, não seria capaz de interrompê-la; peço simplesmente licença para ir almoçar com um desembargador da relação a quem tenho de prestar umas informações.

CARLOTA

Sinto que na minha perda, ganhe um desembargador; não sabe como odeio a toda essa gente do foro; faço apenas uma exceção.

DOUTOR

Sou eu.

CARLOTA

(sorrindo)

É verdade. Onde concluiu?

DOUTOR

Estou presente!

CARLOTA

Maldoso!

DOUTOR

Fica, não, Sr. Inocência?

INOCÊNCIA

Vou. *(baixo ao Doutor)* Estalo de felicidade!

DOUTOR

Até logo!

INOCÊNCIO

Minha senhora!

Cena IV

CARLOTA, VALENTIM

CARLOTA

Ficou?

VALENTIM
(indo buscar o chapéu)

Se a incomodo...

CARLOTA

Não. Dá-me prazer até. Ora, por que há de ser tão suscetível a respeito de tudo o que lhe digo?

VALENTIM

É muita bondade. Como não quer que seja suscetível? Só depois de estarmos a sós é que V. Exa. se lembra de

mim. Para um velho gaiteiro acham V. Exa. palavras cheias de bondade e sorrisos cheios de doçura.

CARLOTA

Deu-lhe agora essa doença? *(vai sentar-se junto à mesa)*

VALENTIM
(senta-se junto à mesa defronte de Carlota)

Oh! Não zombe minha senhora! Estou certo de que os mártires romanos prefeririam a morte rápida à luta com as feras do circo. O seu sarcasmo é uma fera indomável; V. Exa. tem certeza disso e não deixa de lançá-lo em cima de mim.

CARLOTA

Então sou terrível? Confesso que ainda agora o sei. *(uma pausa)* Em que cisma?

VALENTIM

Eu?... em nada!

CARLOTA

Interessante colóquio!
VALENTIM

Devo crer que não faço uma figura nobre e séria. Mas não me importa isso! A seu lado eu afronto todos os sarcasmos do mundo. Olhe, eu nem sei o que penso, nem sei o que digo. Ridículo que pareça, sinto-me tão elevado o espírito que chego a supor em mim algum daqueles toques divinos com que a mão dos deuses elevava os mortais e lhes inspirava forças e virtudes fora do comum.

CARLOTA

Sou eu a deusa...

VALENTIM

Deusa, como ninguém sonhara nunca; com a graça de Vênus e a majestade de Juno. Sei eu mesmo defini-la? Posso eu dizer em língua humana o que é esta reunião de atrativos únicos feitos pela mão da natureza como uma prova suprema do seu poder? Dou-me por fraco, certo de que nem pincel nem lira poderão fazer mais do que eu.

CARLOTA

Oh! É demais! Deus me livre de tomá-lo por espelho. Os meus são melhores. Dizem coisas menos agradáveis, porém mais verdadeiras.

VALENTIM

Os espelhos são obras humanas; imperfeitos, como todas as obras humanas. Que melhor espelho, quer V. Exa., que uma alma ingênua e cândida?

CARLOTA

Em que corpo encontrarei... esse espelho?

VALENTIM

No meu.

CARLOTA

Supõe-se cândido e ingênuo?

VALENTIM

Não me suponho, sou.

CARLOTA

É por isso que traz perfumes e palavras que embriagam? Se há candura é em querer fazer-me crer...

VALENTIM

Oh! Não queira V. Exa. trocar os papéis. Bem sabe que os seus perfumes e as suas palavras é que embriagam. Se eu falo um tanto diversamente do comum é porque falam

em mim o entusiasmo e a admiração. Quanto a V. Exa. basta abrir os lábios para deixar cair dele aromas e filtros cujo segredo só a natureza conhece.

CARLOTA

Estimo antes vê-lo assim. *(começa a desenhar distraidamente em um papel)*

VALENTIM

Assim... como?

CARLOTA

Menos... melancólico.

VALENTIM

É esse o caminho do seu coração?

CARLOTA

Queria que eu própria lho indicasse? Seria trair-me, e tirava-lhe a graça e a glória de encontrá-lo por seus próprios esforços.

VALENTIM

Onde encontrarei um roteiro?...

CARLOTA

Isso não tinha graça! A glória está em achar o desconhecido depois da luta e do trabalho... Amar e fazer-se amar por um roteiro... oh! Que coisa de mau gosto!

VALENTIM

Prefiro esta franqueza. Mas V. Exa. deixa-me no meio de uma encruzilhada com quatro ou cinco caminhos diante de mim, sem saber qual hei de tomar. Acha que isto é de coração compassivo?

CARLOTA

Ora! Siga por um deles, à direita ou à esquerda.

VALENTIM

Sim, para chegar ao fim e encontrar um muro; voltar, tomar depois por outro...

CARLOTA

E encontrar outro muro? É possível. Mas a esperança acompanha os homens e com a esperança, neste caso, a curiosidade. Enxugue o suor, descanse um pouco, e volte a procurar o terceiro, o quarto, o quinto caminho, até

encontrar o verdadeiro. Suponho que todo o trabalho se compensará com o achado final.

VALENTIM

Sim. Mas, se depois de tanto esforço for encontrar-me no verdadeiro caminho com algum outro viandante de mais tino e fortuna?

CARLOTA

Outro?... que outro? Mas... isto é uma simples conversa... O Sr. faz-me dizer coisas que não devo... *(cai o lápis ao chão, Valentim apressa-se em apanhá-lo e ajoelha nesse ato).*

CARLOTA

Obrigada. *(vendo que ele continua ajoelhado)* Mas levante-se!

VALENTIM

Não seja cruel!

CARLOTA

Faça o favor de levantar-se!

VALENTIM

(levantando-se)

É preciso pôr um termo a isto!

CARLOTA

(fingindo-se distraída)

A isto o quê?

VALENTIM

V. Exa. é de um sangue-frio de matar!

CARLOTA

Queria que me fervesse o sangue? Tinha razão para isso. A que propósito fez esta cena de comédia?

VALENTIM

V. Exa. chama a isto comédia?

CARLOTA

Alta comédia está entendida. Mas que é isto? Está com lágrimas nos olhos?

VALENTIM

Eu? ora... ora... Que lembrança!

CARLOTA

Quer que lhe diga? Está ficando ridículo.

VALENTIM

Minha senhora!

CARLOTA

Oh! Ridículo! Ridículo!

VALENTIM

Tem razão. Não devo parecer outra coisa a seus olhos! O que sou eu para V. Exa.? Um ente vulgar, uma fácil conquista que V. Exa. entretém, ora animando, ora repelindo, sem deixar nunca conceber esperanças fundadas e duradouras. O meu coração virgem deixou-se arrastar. Hoje, se quisesse arrancar de mim este amor, era preciso arrancar com ele a vida. Oh! Não ria que é assim!

CARLOTA

Sinto que não possa ouvi-lo com interesse.

VALENTIM

Por que motivo havia de me ouvir com interesse?

CARLOTA

Não é por ter a alma seca; é por não acreditar nisso.

VALENTIM

Não acredita?

CARLOTA

Não.

VALENTIM
(*esperançoso*)

E se acreditasse?

CARLOTA
(*com indiferença*)

Se acreditasse, acreditava!

VALENTIM

Oh! É cruel!

CARLOTA
(*depois de um silêncio*)

Que é isso? Seja forte! Se não por si, ao menos pela posição esquerda em que me coloca.

VALENTIM
(*sombrio*)

Serei forte! Fraco no parecer de alguns... forte no meu...
Minha senhora!

CARLOTA
(*assustada*)

Aonde vai?

VALENTIM

Até... minha casa! Adeus! (*sai arrebatadamente. Carlota pára estacada; depois vai ao fundo, volta ao meio da cena, vai à direita; entra o Doutor*)

Cena V

CARLOTA, o DOUTOR

DOUTOR

Não me dirá minha senhora, o que tem Valentim que passou por mim como um raio, agora, na escada?

CARLOTA

Eu sei! Ia mandar em procura dele. Disse-me aqui umas palavras ambíguas, estava exaltado, creio que...

DOUTOR

Que se vai matar?... (*correndo pares a porta*) Faltava mais esta!... (*estaca*) Não, não se há de matar!

CARLOTA

Ah! Por quê?

DOUTOR

Porque mora longe. No caminho há de refletir e mudar de parecer. Os olhos das damas já perderam o condão de levar um pobre diabo a sepultura; raros casos provam uma diminuta exceção.

CARLOTA

De que olhos e de que condão me fala?

DOUTOR

Do condão de seus olhos, minha senhora! Mas que influência é essa que V. Exa. exerce sobre o espírito de quantos se deixam apaixonar por seus encantos? A um

inspira a idéia de matar-se; a outro, exalta-o de tal modo, com algumas palavras e um toque de seu leque, que quase chega a ser causa de um ataque apoplético!

CARLOTA

Está-me falando grego!

DOUTOR

Quer português, minha senhora? Vou traduzir o meu pensamento. Valentim é meu amigo. É um rapaz, não direi virgem de coração, mas com tendências às paixões de sua idade. V. Exa. por sua grata e beleza inspirou-lhe, ao que parece, um desses amores profundos de que os romances dão exemplo. Com vinte e cinco anos, inteligente, benquisto, podia fazer um melhor papel que o de namorado sem ventura. Graças a V. Exa., todas as suas qualidades estão anuladas: o rapaz não pensa, não vê, não conhece, não compreende ninguém mais que não seja V. Exa.

CARLOTA

Pára aí a fantasia?

DOUTOR

Não, senhora. Ao seu carro atrelou-se com o meu amigo, um velho, um velho, minha senhora, que, com o fim de

lhe parecer melhor, pinta a coroa venerável de seus cabelos brancos. De sério que era, fê-lo V. Exa. uma figurinha de papelão, sem vontade nem ação própria. Destes sei eu; ignoro se mais alguns dos que freqüentam esta casa andam atordoados como estes dois. Creio minha senhora, que lhe falei no português mais vulgar e próprio para me fazer entender.

CARLOTA

Não sei até que ponto é verdadeira toda essa história, mas consinta que lhe observe quanto andou errado em bater à minha porta. Que lhe posso eu fazer? Sou eu culpada de alguma coisa? A ser verdade isso que contou a culpa é da natureza que os fez fáceis de amar, e a mim, me fez... bonita?

DOUTOR

Pode dizer mesmo — encantadora.

CARLOTA

Obrigada!

DOUTOR

Em troca do adjetivo deixe acrescentar outro não menos merecido: namoradeira.

CARLOTA

Hein?

DOUTOR

Na-mo-ra-dei-ra!

CARLOTA

Está dizendo coisas que não têm senso comum.

DOUTOR

O senso comum é comum a dois modos de entender. É mesmo a mais de dois. É uma desgraça que nos achemos em divergência.

CARLOTA

Mesmo que fosse verdade não era delicado dizer...

DOUTOR

Esperava por essa. Mas V. Exa. esquece que eu, lúcido como estou hoje, já tive os meus momentos de alucinação. Já fiei como Hércules a seus pés. Lembra-se? Foi há três anos. Incorrigível a respeito de amores, tinha razões para estar curado, quando vim cair em suas mãos. Alguns alopatas costumam mandar chamar os homeopatas nos últimos momentos de um enfermo e há

casos de salvação para o moribundo. V. Exa. serviu-me de homeopatia, desculpe a comparação; deu-me uma dose de veneno tremenda, mas eficaz; desde esse tempo fiquei curado.

CARLOTA

Admiro a sua facúndia! Em que tempo padeceu dessa febre de que tive a ventura de curá-lo?

DOUTOR

Já tive a honra de dizer que foi há três anos.

CARLOTA

Não me recordo. Mas considero-me feliz por ter conservado ao foro um dos advogados mais distintos da capital.

DOUTOR

Pode acrescentar: e à humanidade um dos homens mais úteis. Não se ria, sou um homem útil.

CARLOTA

Não me rio. Conjecturo em que se empregará a sua utilidade.

DOUTOR

Vou auxiliar a sua penetração. Sou útil pelos serviços que presto aos viajantes novéis relativamente ao conhecimento das costas e dos perigos do curso marítimo; indico os meios de chegar sem maior risco à ilha desejada de Citera.

CARLOTA

Ah!

DOUTOR

Essa exclamação é vaga e não me indica se V. Exa. está satisfeita ou não com a minha explicação. Talvez não acredite que eu possa servir aos viajantes?

CARLOTA

Acredito. Acostumei-me a olhá-lo como a verdade nua e crua.

DOUTOR

É o que dizia há bocado aquele doido Valentim.

CARLOTA

A que propósito dizia?...

DOUTOR

A que propósito? Queria que fosse a propósito da guerra dos Estados Unidos? Da questão do algodão? Do poder temporal? Da revolução na Grécia? Foi a respeito da única coisa que nos pode interessar, a ele, como marinheiro novel, e a mim, como capitão experimentado.

CARLOTA

Ah! Foi...

DOUTOR

Mostrei-lhe os pontos negros do meu roteiro.

CARLOTA

Creio que ele não ficou convencido...

DOUTOR

Tanto não, que se ia deitando ao mar.

CARLOTA

Ora, venha cá. Falemos um momento sem paixão nem rancor. Admito que o seu amigo ande apaixonado por mim. Quero admitir também que eu seja uma namoradaira...

DOUTOR

Perdão: uma encantadora namorada...

CARLOTA

Dentada de morcego; aceito.

DOUTOR

Não; atenuante e agravante; sou advogado!

CARLOTA

Admito isso tudo. Não me dirá donde tira o direito de intrometer-se nos atos alheios, e de impor as suas lições a uma pessoa que o admira e estima, mas que não é nem sua irmã, nem sua pupila?

DOUTOR

Donde? Da doutrina cristã: ensino os que erram.

CARLOTA

A sua delicadeza não me há de incluir entre os que erram.

DOUTOR

Pelo contrário; dou-lhe um lugar de honra: é a primeira.

CARLOTA

Sr. Doutor!

DOUTOR

Não se zangue minha senhora. Todos erram; mas V. Exa. erra muito. Não me dirá de que serve o que aproveita usar uma mulher bonita de seus encantos para espreitar um coração de vinte e cinco anos e atraí-lo com as suas cantilenas, sem outro fim mais do que contar adoradores e dar um público testemunho do que pode a sua beleza? Acha que é bonito? Isto não revolta? (*movimento de Carlota*)

CARLOTA

Por minha vez pergunto: donde lhe vem o direito de pregar-me sermões de moral?

DOUTOR

Não há direito escrito para isto, é verdade. Mas, eu que já tentei trincar o cacho de uvas pendente, não faço como a raposa da fábula, fico ao pé da parreira para dizer ao outro animal que vier: "Não sejas tolo! Não as alcançarás com o seu focinho!" e à parreira impassível: "Seca as

tuas uvas ou deixa-as cair; é melhor do que tê-las a fazer cobiça às raposas avulsas!" É o direito da desforra!

CARLOTA

Ia-me zangando. Fiz mal. Com o Sr. Doutor é inútil discutir: fala-se pela razão, responde pela parábola.

DOUTOR

A parábola é a razão do evangelho, e o evangelho é o livro que mais tem convencido.

CARLOTA

Por tais disposições vejo que não deixa o posto de sentinela dos corações alheios?

DOUTOR

Avisador de incautos; é verdade.

CARLOTA

Pois declaro que dou às suas palavras o valor que merecem.

DOUTOR

Nenhum?

CARLOTA

Absolutamente nenhum. Continuarei a receber com a mesma afabilidade o seu amigo Valentim.

DOUTOR

Sim, minha senhora!

CARLOTA

E ao Doutor também.

DOUTOR

É magnanimidade.

CARLOTA

E ouvirei com paciência evangélica as suas prédicas não encomendadas.

DOUTOR

E eu pronto a proferi-las. Ah! Minha senhora, se as mulheres soubessem quanto ganhariam se não fossem vaidosas! É negócio de cinquenta por cento.

CARLOTA

Estou resignada: crucifique-me!

DOUTOR

Em outra ocasião.

CARLOTA

Para ganhar forças quer almoçar segunda vez?

DOUTOR

Há de consentir que recuse.

CARLOTA

Por motivo de rancor?

DOUTOR

(pondo a mão no estômago)

Por motivo de incapacidade. *(cumprimenta e dirige-se à porta. Carlota sai pelo fundo. Entra Valentim).*

Cena VI

O DOUTOR, VALENTIM

DOUTOR

Oh! A que horas é o enterro?

VALENTIM

Que enterro? De que enterro me falas tu?

DOUTOR

Do teu. Não ias procurar o descanso, meu Werther?

VALENTIM

Ah! Não me fales! Esta mulher... onde está ela?

DOUTOR

Almoça.

VALENTIM

Sabes que a amo. Ela é invencível. Às minhas palavras amorosas respondeu com a frieza do sarcasmo. Exalteime e cheguei a proferir algumas palavras que poderiam indicar, da minha parte, uma intenção trágica. O ar da rua fez-me bem; acalmei-me...

DOUTOR

Tanto melhor!...

VALENTIM

Mas eu sou teimoso.

DOUTOR

Pois ainda crês?...

VALENTIM

Ouve: sinceramente aflito e apaixonado, apresentei-me a D. Carlota como era. Não houve meio de torná-la compassiva. Sei que não me ama; mas creio que não está longe disso; acha-se em um estado que basta uma faísca para acender-se-lhe no coração a chama do amor. Se não se comoveu à franca manifestação do meu afeto, há de comover-se a outro modo de revelação. Talvez não se incline ao homem poético e apaixonado; há de inclinar-se ao heróico ou até cético... ou a outra espécie. Vou tentar um por um.

DOUTOR

Muito bem. Vejo que raciocinas; é porque o amor e a razão dominam em ti com força igual. Graças a Deus, mais algum tempo e o predomínio da razão será certo.

VALENTIM

Achas que faço bem?

DOUTOR

Não acho, não, senhor!

VALENTIM

Por quê?

DOUTOR

Amas muito esta mulher? É próprio da tua idade e da força das coisas. Não há caso que desminta esta verdade reconhecida e provada: que a pólvora e o fogo, uma vez próximos fazem explosão.

VALENTIM

É uma doce fatalidade esta!

DOUTOR

Ouve-me calado. A que queres chegar com este amor? Ao casamento; é honesto e digno de ti. Basta que ela se inspire da mesma paixão, e a mão do himeneu virá converter em uma só as duas existências. Bem. Mas não te ocorre uma coisa: é que esta mulher, sendo uma namoradeira, não pode tornar-se vestal muito cuidadosa da ara matrimonial.

VALENTIM

Oh!

DOUTOR

Protestas contra isto? É natural. Não seria o que és se aceitasses a primeira vista a minha opinião. É por isso que te peso reflexão e calma. Meu caro, o marinheiro conhece as tempestades e os navios; eu conheço os amores e as mulheres; mas avalio no sentido inverso do homem do mar; as escumas veleiras são preferidas pelo homem do mar, eu voto contra as mulheres veleiras.

VALENTIM

Chamas a isto uma razão?

DOUTOR

Chamo a isto uma opinião. Não é a tua! Há de sê-lo com o tempo. Não me faltará ocasião de chamar-te ao bom caminho. A tempo o ferro e mezinha, disse Sá de Miranda. Empregarei o ferro.

VALENTIM

O ferro?

DOUTOR

O ferro. Só as grandes coragens é que se salvam. Devi a isso salvar-me das unhas deste gavião disfarçado de quem queres fazer tua mulher.

VALENTIM

O que estas dizendo?

DOUTOR

Cuidei que sabias. Também eu já trepei pela escada de seda para cantar a cantiga do Romeu à janela de Julieta.

VALENTIM

Ah!

DOUTOR

Mas não passei da janela. Fiquei ao relento, do que me resultou uma constipação.

VALENTIM

É natural. Pois como havia ela de amar a um homem que quer levar tudo pela razão fria dos seus libelos e embargos de terceiro?

DOUTOR

Foi isso que me salvou; os amores como os desta mulher precisam um tanto ou quanto de chicana. Passo pelo advogado mais chicaneiro do foro; imagina se a tua viúva podia haver-se comigo! Veio o meu dever com embargos de terceiro e eu ganhei a demanda. Se, em vez de comer tranqüilamente a fortuna de teu pai, tivesses cursado a academia de S. Paulo ou Olinda, estavas como eu, armado de broquel e cota de malhas.

VALENTIM

É o que te parece. Podem acaso as ordenações e o código penal contra os impulsos do coração? É querer reduzir a obra de Deus à condição da obra dos homens. Mas bem vejo que é o advogado mais chicaneiro do foro.

DOUTOR

E, portanto, o melhor.

VALENTIM

Não, o pior, porque não me convenceste.

DOUTOR

Ainda não?

VALENTIM

Nem me convencerás nunca.

DOUTOR

Pois é pena!

VALENTIM

Vou tentar os meios que tenho em vista; se nada alcançar talvez me resigne à sorte.

DOUTOR

Não tentes nada. Anda jantar comigo e vamos à noite ao teatro.

VALENTIM

Com ela? Vou.

DOUTOR

Nem me lembrava que a tinha convidado.

VALENTIM

Espero que hei de vencer.

DOUTOR

Com que contas? Com a tua estrela? Boa fiança!

VALENTIM

Conto comigo.

DOUTOR

Melhor ainda!

Cena VII

DOUTOR, VALENTIM, INOCÊNCIO

INOCÊNCIO

O corredor está deserto.

DOUTOR

Os criados servem à mesa. D. Carlota está almoçando.
Está melhor?

INOCÊNCIO

Um tanto.

VALENTIM

Esteve doente, Sr. Inocência?

INOCÊNCIO

Sim, tive uma ligeira vertigem. Passou. Efeitos do amor... quero dizer... do calor.

VALENTIM

Ah!

INOCÊNCIO

Pois olhe, já sofri calor de estalar passarinho. Não sei como isto foi. Enfim, são coisas que dependem das circunstâncias.

VALENTIM

Houve circunstâncias?

INOCÊNCIO

Houve... (*sorrindo*) Mas não as digo... não!

VALENTIM

É segredo?

INOCÊNCIO

Se é!

VALENTIM

Sou discreto como uma sepultura; fale!

INOCÊNCIO

Oh! não! É um segredo meu e de mais ninguém... ou a bem dizer, meu e de outra pessoa... ou não, meu só!

DOUTOR

Respeitamos os segredos, seus ou de outros!

INOCÊNCIO

V. S. é um portento! Nunca hei de esquecer que me comparou ao sol! A certos respeitos andou avisado: eu sou uma espécie de sol, com uma diferença, é que não nasço para todos, nasço para todas!

DOUTOR

Oh! Oh!

VALENTIM

Mas V. S. está mais na idade de morrer que de nascer.

INOCÊNCIO

Apre lá! Com trinta e oito anos, a idade viril! V. S. é que é uma criança!

VALENTIM

Enganaram-me então. Ouvi dizer que V. S. fora dos últimos a beijar a mão de Dom João VI, quando daqui se foi, e que nesse tempo era já taludo...

INOCÊNCIO

Há quem se divirta em caluniar a minha idade. Que gente invejosa! Aonde vai, Doutor?

DOUTOR

Vou sair.

VALENTIM

Sem falar a D. Carlota?

DOUTOR

Já me havia despedido quando chegaste. Hei de voltar. Até logo. Adeus, Sr. Inocência!

INOCÊNCIO

Felizes tardes, Sr. Doutor!

Cena VIII

VALENTIM, INOCÊNCIO

INOCÊNCIO

É uma pérola este doutor! Delicado e bem falante!
Quando abre a boca parece um deputado na assembléia
ou um cômico na casa da ópera!

VALENTIM

Com trinta e oito anos e ainda fala na casa da ópera!

INOCÊNCIO

Parece que V. S. ficou engasgado com os meus trinta e
oito anos! Supõe talvez que eu seja um Matusalém? Está
enganado. Como me vê, faço andar à roda muita
cabecinha de moça. A propósito, não acha esta viúva
uma bonita senhora?

VALENTIM

Acho.

INOCÊNCIO

Pois é da minha opinião! Delicada, graciosa, elegante,
faceira, como ela só... Ah!

VALENTIM

Gosta dela?

INOCÊNCIO

(com indiferença)

Eu? Gosto. E V. S.?

VALENTIM

(com indiferença)

Eu? Gosto.

INOCÊNCIO

(com indiferença)

Assim, assim?

VALENTIM

(com indiferença)

Assim, assim.

INOCÊNCIO

(contentíssimo, apertando-lhe a mão)

Ah! Meu amigo!

Cena IX

VALENTIM, INOCÊNCIO, CARLOTA

VALENTIM

Aguardávamos a sua chegada com a sem-cerimônia de pessoas íntimas.

CARLOTA

Oh! Fizeram muito bem! (*senta-se*)

INOCÊNCIO

Não ocultarei que estava ansioso pela presença de V.
Exa.

CARLOTA

Ah! Obrigada... Aqui estou! (*um silêncio*) Que novidades há, Sr. Inocêncio?

INOCÊNCIO

Chegou o pacote.

CARLOTA

Ah! (*outro silêncio*) Ah! Chegou o pacote? (*levanta-se*)

INOCÊNCIO

Já tive a honra de...

CARLOTA

Provavelmente traz notícias de Pernambuco?... do cólera?...

INOCÊNCIO

Costuma a trazer...

CARLOTA

Vou mandar ver cartas... tenho um parente no Recife...
Tenham a bondade de esperar...

INOCÊNCIO

Por quem é... não se incomode. Vou eu mesmo.

CARLOTA

Ora! Tinha que ver...

INOCÊNCIO

Se mandar um escravo ficará na mesma... demais, eu tenho relações com a administração do correio... O que talvez ninguém possa alcançar já e já, eu me encarrego de obter.

CARLOTA

A sua dedicação corta-me a vontade de impedi-lo. Se me faz o favor...

INOCÊNCIO

Pois não, até já! *(beija-lhe a mão e sai)*

Cena X

CARLOTA, VALENTIM

CARLOTA

Ah! Ah! Ah!

VALENTIM

V. Exa. ri-se?

CARLOTA

Acredita que foi para despedi-lo que o mandei ver cartas ao correio?

VALENTIM

Não ousou pensar...

CARLOTA

Ouse, porque foi isso mesmo.

VALENTIM

Haverá indiscrição em perguntar com que fim?

CARLOTA

Com o fim de poder interrogá-lo acerca do sentido de suas palavras quando daqui saiu.

VALENTIM

Palavras sem sentido...

CARLOTA

Oh!

VALENTIM

Disse algumas coisas... tolas!

CARLOTA

Está tão calmo para poder avaliar desse modo as suas palavras?

VALENTIM

Estou.

CARLOTA

Demais, o fim trágico que queria dar a uma coisa que começou por idílio... devia assustá-lo.

VALENTIM

Assustar-me? Não conheço o termo.

CARLOTA

É intrépido?

VALENTIM

Um tanto. Quem se expõe à morte não deve temê-la em caso nenhum.

CARLOTA

Oh! Oh! Poeta, e intrépido de mais a mais.

VALENTIM

Como lord Byron.

CARLOTA

Era capaz de uma segunda prova do caso de Leandro?

VALENTIM

Era. Mas eu já tenho feito coisas equivalentes.

CARLOTA

Matou algum elefante, algum hipopótamo?

VALENTIM

Matei uma onça.

CARLOTA

Uma onça?

VALENTIM

Pele malhada das cores mais vivas e esplêndidas; garras largas e possantes; olhar fulvo, peito largo e duas ordens de dentes afiados como espadas.

CARLOTA

Jesus! Esteve diante desse animal!

VALENTIM

Mais do que isso; lutei com ele e matei-o.

CARLOTA

Onde foi isso?

VALENTIM

Em Goiás.

CARLOTA

Conte essa história, novo Gaspar Correia.

VALENTIM

Tinha eu vinte anos. Andávamos a caça eu e mais alguns. Internamo-nos mais do que devíamos pelo mato. Eu levava comigo uma espingarda, uma pistola e uma faca de caça. Os meus companheiros afastaram-se de

mim. Tratava de procurá-los quando senti passos... Voltei-me...

CARLOTA

Era a onça?

VALENTIM

Era a onça. Com o olhar fito sobre mim parecia disposta a dar-me o bote. Encarei-a, tirei cautelosamente a pistola e atirei sobre ela. O tiro não lhe fez mal. Protegido pelo fumo da pólvora, acastelei-me atrás de um tronco de árvore. A onça foi-me no encalço, e durante algum tempo andamos, eu e ela, a dançar à roda do tronco. Repentinamente levantou as patas e tentou esmagar-me abraçando a árvore, mais rápido que o raio, agarrei-lhe as mãos e apertei-a contra o tronco. Procurando escapar-me, a fera quis morder-me em uma das mãos; com a mesma rapidez tirei a faca de caca e cravei-lhe no pescoço; agarrei-lhe de novo a pata e continuei a apertá-la, até que os meus companheiros, orientados pelo tiro, chegaram ao lugar do combate.

CARLOTA

E mataram?...

VALENTIM

Não foi preciso. Quando larguei as mãos da fera, um cadáver pesado e tépido caiu no chão.

CARLOTA

Ora, mas isto é a história de um quadro da Academia!

VALENTIM

Só há um exemplar de cada feito heróico?

CARLOTA

Pois, deveras, matou uma onça?

VALENTIM

Conservo-lhe a pele como uma relíquia preciosa.

CARLOTA

É valente; mas pensando bem não sei de que vale ser valente.

VALENTIM

Oh!

CARLOTA

Palavra que não sei. Essa valentia fora do comum não é dos nossos dias. As proezas tiveram seu tempo; não me entusiasma essa luta do homem com a fera, que nos aproxima dos tempos bárbaros da humanidade. Compreendo agora a razão por que usa dos perfumes mais ativos; é para disfarçar o cheiro dos filhos do mato, que naturalmente há de ter encontrado mais de uma vez. Faz bem.

VALENTIM

Fera verdadeira é a que V. Exa. me atira com esse riso sarcástico. O que pensa então que possa excitar o entusiasmo?

CARLOTA

Ora, muita coisa! Não o entusiasmo dos heróis de Homero; um entusiasmo mais condigno nos nossos tempos. Não precisa ultrapassar as portas da cidade para ganhar títulos à admiração dos homens.

VALENTIM

V. Exa. acredita que seja uma verdade o aperfeiçoamento moral dos homens na vida das cidades?

CARLOTA

Acredito.

VALENTIM

Pois acredita mal. A vida das cidades estraga os sentimentos. Aqueles que eu pude ganhar e entreter na assistência das florestas perdi-os depois que entrei na vida tumultuária das cidades. V. Exa. ainda não conhece as mais verdadeiras opiniões.

CARLOTA

Dar-se-á caso que venha pregar contra o amor?...

VALENTIM

O amor! V. Exa. pronuncia essa palavra com uma veneração que parece estar falando de coisas sagradas! Ignora que o amor é uma invenção humana?

CARLOTA

Oh!

VALENTIM

Os homens, que inventaram tanta coisa, inventaram também este sentimento. Para dar justificação moral à união dos sexos inventou-se o amor, como se inventou o casamento para dar-lhe justificação legal. Esses

pretextos, com o andar do tempo, tornaram-se motivos. Eis o que é o amor!

CARLOTA

É mesmo o senhor quem me fala assim?

VALENTIM

Eu mesmo.

CARLOTA

Não parece. Como pensa a respeito das mulheres?

VALENTIM

Aí é mais difícil. Penso muita coisa e não penso nada. Não sei como avaliar essa outra parte da humanidade extraída das costelas de Adão. Quem pode pôr leis ao mar? É o mesmo com as mulheres. O melhor é navegar descuidadamente, a pano largo.

CARLOTA

Isso é leviandade.

VALENTIM

Oh! Minha senhora!

CARLOTA

Chamo leviandade para não chamar despeito.

VALENTIM

Então há muito tempo que sou leviano ou ando despeitado, porque está é a minha opinião de longos anos. Pois ainda acredita na afeição íntima entre a descrença masculina e... dá licença? A leviandade feminina?

CARLOTA

É um homem perdido, Sr. Valentim. Ainda há santas afeições, crenças nos homens, e juízo nas mulheres. Não queira tirar a prova real pelas exceções. Some a regra geral e há de ver. Ah! Mas agora percebo!

VALENTIM

O quê?

CARLOTA
(*rindo*)

Ah! Ah! Ah! Ouça muito baixinho, para que nem as paredes possam ouvir: este não é ainda o caminho do meu coração, nem a valentia, tampouco.

VALENTIM

Ah! Tanto melhor! Volto ao ponto da partida e desisto da glória...

CARLOTA

Desanima? (*entra o Doutor*)

VALENTIM

Dou-me por satisfeito. Mas já se vê, como cavalheiro, sem rancor nem hostilidade. (*entra Inocência*)

CARLOTA

É arriscar-se a novas tentativas.

VALENTIM

Não.

CARLOTA

Não seja vaidoso. Está certo?

VALENTIM

Estou. E a razão é esta: quando não se pode atinar com o caminho do coração toma-se o caminho da porta. *(cumprimenta e dirige-se para a porta)*

CARLOTA

Ah — Pois que vá! — Estava aí Sr. Doutor? Tome cadeira.

DOUTOR

(baixo)

Com uma advertência: Há muito tempo que me fui pelo caminho da porta.

CARLOTA

(séria)

Prepararam ambos esta comédia?

DOUTOR

Comédia, com efeito, cuja moralidade Valentim incumbiu-se de resumir: — Quando não se pode atinar com o caminho do coração, deve-se tomar sem demora o caminho da porta. *(saem o Doutor e Valentim)*

CARLOTA

(vendo Inocência)

Pode sentar-se. *(indica-lhe uma cadeira. Risonha)* Como passou?

INOCÊNCIA

(senta-se meio desconfiado, mas levanta-se logo)

Perdão: eu também vou pelo caminho da porta! *(sai.*

Carlota atravessa arrebatadamente a cena. Cai o pano)

FIM